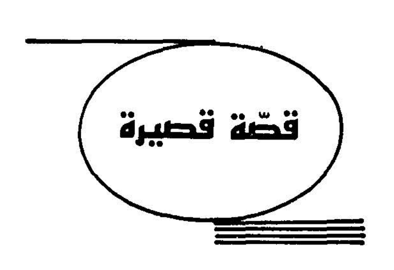


قصّة قصيرة

العربي التائه

هاني الراهب

بينهما جدار من الزمن طوله ثلاثة عشر عاماً.

في ذلك اللّيل جاءه اثنان وقالا إنّه سيخرج. وسميح أيضاً، والياس، ومحمود، وزياد. لم يعرف إلى أين. كان عليه أن ينصاع فانصاع. خلال ثلاثة عشر عاماً جاءه مثل هذا القول مرّات ومرّات ـ ويخرج: إمّا إلى عمق الأرض، وإمّا إلى غرفة التكنولوجيا، وإمّا إلى مكتب النقيب دوف أو حاييم أو ليفي..

يخرج، إلى مكان صار مألوفاً: زنزانة تهوي في العمق ويهوي جسده إليها، أيّاماً وأسابيع وشهوراً. وداخل ظلمة شاملة ورطوبة راشحة، يستنقع الجسد حتّى يغترب عن صاحبه، يصير كتلة مجاورة موحشة، استطالة تضني.

يخرج: إلى غرفة الكهرباء، أو إلى غيرها من أماكن محنة الجسد، هناك حيث يصير بودّه لو يتفرّج على جسده، لو تنقطع علاقته به كما في الزنزانة؛ سوى أنّه لا يستطيع. حيث ينخلع ظفر من أصبعه بلمح البصر، ينشجّ سنّ وينفر دمه، حيث يثب جسده في شبه غيبوبة، يثب مكرهاً، والكهرباء تمخره، ويثب وجدران رأسه تترنّح، ولحم جسده ينفلع، والكهرباء تمخره، ويثب، ويشهق، وينطوي.

ثلاثة عشر عاماً.

في ذلك اللّيل انغلق الباب، واختلى جيمي كارتر وأنور السّادات في حديث طويل. قال لنا المذياع إنّ الرّجلين اختليا لإحلال السّلام بين مصر واسرائيل. قال لنا المعلّقون الإذاعيّون إنّ المستقبل السّياسي لرئيس أعظم دولة في العالم معلّق بكفّ عفريت، فإمّا السلام وفترة رئاسية ثانية، وإمّا الحرب والفشل.

من يعرف ما الّذي دار بين كارتر والسّادات؟؟ لا نعرف، نحن الّذين لا نعرف شيئاً. يمكننا فقط أن نتصوّر: لقد جلسا على كنبات وثيرة بالتّأكيد. كان بينهما مرطبات مصريّة وبعض الحلوى، وربّما ويسكي، وعلبة تبغ، وبالطّبع مصيرنا نحن العرب. وبين حين وحين، كان السّادات يفرغ غليونه ويملأه.

في ذلك اللّيل ساروا عبر الرّواق، هو في الوسط والحارسان إلى جانبيه. صعدوا درجاً: إذن الخروج إلى مكتب النقيب شموئيل. وقال لنفسه، بعد ثلاثة عشر عاماً، ماذا بقي في ذاكرته كيما يحلبونه؟ ألم يتعبوا؟

انغلق الباب، وصار وحيداً مع الضّابط. ألفى نفسه صغيراً بين الجدران العارية، غريباً على المقعد المبثور، جامداً أمام نظرة الضّابط الجامدة.

قال الضّابط: ـ هذه اللّيلة أنت مسافر إلى جنيف يا أحمد موسى.

من يعرف أحمد موسى؟ ما الّذي حدث لأوّل سجين فدائي خلال ثلاثة عشر عاماً؟ لا نعرف، نحن الّذين لا نعرف شيئاً. نحن نستنقع مثلما استنقع، تنشجّ حلوقنا مثلما انشجّ لحمه، نغترب عن عقولنا كما اغترب عن جسده. ولا نعرف شيئاً.

في اليوم التالي، كلّ شيء كان كالعادة مدوّخاً: الوظيفة، والسّير في الشّوارع، وتسديد وصل الكهرباء، وشراء الخبز. عبثاً أسرعتُ. حاولت تخطّي الدّور فلم يمكّنوني. وكالعادة وصلت متأخراً. رميت الخبز كيفما اتّفق، وتفحّصت البيت فلم أجد ميسون. إذن، فاتتنا نشرة الأخبار. وضعت جسدي على الكرسي واسترخيت.

أخيراً جاءت. «تأخّرت. كنت أسمع الأخبار في الشّارع». أجل، قلت لنفسي، يا للغباء! كيف فاتني أن أسمع الأخبار في



الشّارع؟ «اتّفق كارتر والسّادات،» قالت. ومضت تهيئ الطعام. أجل، قلت لنفسي، لماذا الشدّة؟ ما الّذي كنت أتوقّع؟ أن يضيع مستقبل كارتر السّياسي وينجو مستقبل فلسطين؟

عندما حمل كلّ منا ملعقته وصحنه، قالت: «هم؟ دفعت وصل الكهرباء؟» قلت إنّي دفعت. قالت: «واشتريت خبزاً! لماذا أنت عابس إذن؟»».

ثلاثة عشر عاماً. كان مايزال عريساً، بعد أربعة أشهر من زواجه. لا نعرف ما إذا كانت عروسه حلوة، أو طويلة، أو سمراء. نعرف أنّ كلّاً منهما أحبّ الآخر، وتزوّجا. وكان في الثالثة والعشرين. ويمكن أن نعرف لماذا اختار الملابس الرقطاء واتّجه نحو الموت. فليس شائعاً ولا عمليّاً أن تفقد الشّعوب أوطانها. وهو من شعب تفرّد خلال القرن العشرين بفقدان وطنه. وعندما صدرت الأوامر كان الخوف مستتراً تحت الملابس الرقطاء، تلجمه عند الكتف بارودة وحول الخصر أربعة قنابل. كانوا أربعة. وفي تلك اللّحظة ارتبطوا بإحساس مبهم متوتّر.

ثمّ نشبت المعركة. كانت حامية الوطيس كأيّة معركة. نتيجتها معروفة سلفاً. ولكن ماذا كان شعورهم لحظة تسلّلوا واحداً بعد الآخر إلى هدفهم المحدّد؟ أكان مثل شعورنا، نحن الّذين نقف بالدّور لشراء الخبز؟ كانت أوّل معركة يخوضها فدائيّون ضدّ جنود الاحتلال. وكانت معركة نُسيت بعد أسابيع. ماذا كان شعورهم إذ فوجئوا بالحصار والرّصاص؟ شيئاً آخر ولابدّ غير شعورنا ونحن نتدافر ونتناعر أمام الفرن. وطعم المعركة؟ ومَدّة اليد الأولى نحو القنبلة؟ والانتباه المفاجئ إلى أنّ أحدهم أطلق صرخة مختنقة ومات؟ والثاني؟ والثالث؟ والموت؟

في المساء، أعلن أنور السّادات أنّه يرجو لجيمي كارتر نجاحاً في اسرائيل يعادل نجاحه في مصر. وأعلن المذيع أنّ ستة وسبعين

فدائياً أسيراً سيفرج عنهم مقابل أسير اسرائيلي واحد. كنّا جالسين على الكراسي، نـدخّن، نشرب القهوة والشّاي، ونناقش في السّياسة. ليس من عادة اسرائيل أن تفرج عن الفدائيين؛ قلنا. يا للذكاء الفاجع، أن تتمّ المبادلة يوم قبول السّادات بزوال فلسطين؛ قلنا.

أحمد موسى. ترك عروسه ومضى يقاتل لاسترداد فلسطين. رفاقه الثلاثة قُتلوا. أمّا هو فتخردق جسده بالرّصاص، وارتمى قرب بارودته. في الصّباح، عندما جاء الاسرائيليون لالتقاط الجثث، كان جسده واحداً من أربعة أجساد سقت الأرض بدمائها. تماماً كما ينشد الشّعراء ويكتب الكتّاب. سوى أنّه لم يمت. قال لتوفيق إنّه لم يدر كيف دبّت فيه الحياة ومدّ يده إلى البارودة. أدرك في شبه غيبوبة أنّهم حوله. لم يرهم. كانوا أعمدة من دخان. وقال لجسده انهض، فنهض. وتهاوت الأعمدة، ثمّ تهاوى جسده.

قال المذيع إنّ الّذين راقبوا عمليّة التّبادل ظلّوا حتّى اللّحظة الأخيرة يتوجّسون من أن يكون في الأمر فخّ إسرائيلي. وتذكّرنا كيف رفض الاسرائيليون أن يفعلوا الشيء نفسه في ميونيخ، كان عشرون منهم، أكثر أو أقلّ، في وضع مماثل. وبعدئذ قتلوا. ثمّ بدأ الخوف يضمحل. قرئت الأسماء واحداً واحداً، وأعلن أصحابها عن أنفسهم. ثمّ انطلقت الطّائرة بهم.

كان وصول كارتر إلى القدس مؤقّتاً بلباقة. صحيح أنّ الزيارة تاريخيّة، لكنّها يجب أن تبدأ بعد أن ينتهي يوم السبت عند مناحيم بيغن. قال المذيع إنّ الاستقبال كان حافلاً - أركان دولة اسرائيل، الجمهور، المصوّرون، المراسلون الصحفيون، البثّ المباشر. هؤلاء حوّلوا كلّ شيء إلى مهرجان. الحرب سوف تنتهي. ولن يكون هناك لزوم للفدائيين. ومناحيم بيغن سيبني المستوطنات بسلام. وأنور السّادات سينصرف إلى إشباع ملايين الجائعين في مصر ومقاومة الغزو الأجنبي لأفريقيا وآسيا. وجيمي كارتر سيستردّ ثقة الشّعب الأمريكي وينهي مأساة فلسطين.

ماذا سيفعل أحمد موسى؟ ثلاثون عاماً من الصّراع الدموي، ثلاثة عشر منها في السّجن. الزمن يسرع. حاكم يمضي وحاكم يجيء. وأحمد موسى في السّجن. مئات المعارك وحربان طاحنتان. وهو في السّجن. خلال عام تعلّم كيف يغترب عن جسده. كان التّعذيب أفظع ممّا نقرأ في الجرائد ونسمع في الإذاعة ونرى في التلفزيون. ولم تكن ثمّة وسيلة سوى أن يرفض جسده. قالوا له إنّه محكوم بالسّجن المؤبّد، فقرّر أن يغترب عن زوجته. أرسل لها حكم السّجن وورقة الطّلاق، وقال إنّها إن توقّع تغْدُ طليقة. لكنّها رفضت. ثمّ أرسل لها الورقة مرّة أخرى. ورفضت. وخلال عام تعلّم أن يغترب عن الفضاء، والشّارع، والحقل، والضوء. صار منظر الشّمس حلماً، والهواء النّقيّ ذكرى. وكلّما أفاق من حلم عاش كابوساً، وعاد إلى اغترابه. وكان الوطن كلّه قد سقط، والشّعب كلّه قد اغترب. أرسل لها ورقة ثالثة. هذه المرّة لم يعثروا لها على أثر. اتّصل بالصليب الأحمر، وأرسل لها الورقة إلى مخيّم صبرا في لبنان. ورفضت. قالت إنّها تعيش مع أمّه في كوخ التوتياء، وتنتظر. كتب لها رسالة. قال إنّها يجب أن توقّع، وتتزوّج، وتنجب أطفالاً يكبرون ويحرّرون الوطن. رفضت. قالت إنّ هناك أطفالاً كثيرين، يكبرون ويحرّرون. ولكن بالنّسبة لها، لا يوجد سوى أحمد موسى. لقد سقط الوطن كلّه، لكن أحمد موسى لن يسقط. وهي ستنتظر.

ما اسمك يا زوجة أحمد موسى؟ ما شكلك وما لون عينيك؟ وماذا تفعلين؟ كيف تطوقّين جداراً من الزمن طوله ثلاثة عشر عاماً، وتطلّين على أحمد موسى من هناك؟ كيف عشت كلّ هذا العمر؟ قال توفيق إنّك تستحقّين تمثالاً. قال إنّه رآك بعد خروجه من السّجن، وكان مرتبكاً لأنّه خرج وبقي أحمد. لم تظهري شيئاً يبرّر ارتباكه. ابتسمت ونظرتِ إليه بإمعان، كأنّك تحاولين أن تأخذي منه ما لا يملك. قال إنّك ابتسمت بهدوء، وقدّمت القهوة بهدوء. سألتِه عن أحمد كلّ الأسئلة المتوقّعة إلّا واحداً: هل سيخرج. وقال إنّك امرأة منذورة، سليلة عشتار الّتي بكت أدونيس حتّى بُعث حيّاً؛ وإيزيس الّتي جمعت أشلاء أوزيريس وبعثته حيّاً. ورأيتك امرأة من هذا الزمان. تتقنين الحلاب والصرّ والانتظار. تعيشين بلا وطن. تمدّين جسدك الّذي لم يغترب عنك، على جدار طوله ثلاثة عشر عاماً. امرأة بنت أرضها، تشتهي، تبحث عن الخبز، تتمنّى لو تسكن بيتاً غير كوخ التوتياء، تحلم بالأطفال والدفء والشّمس والهواء النقيّ.

ثمّ قال المذياع إنّ جيمي كارتر عاد إلى بلاده مكلّلاً بالغار، فقد نجحت رحلة السّلام. وقال إنّ المعاهدة ستوقّع بين مصر واسرائيل، بالأحرف الأولى، يوم الأثنين. وقال إنّ ستة وسبعين فدائياً سيصلون في اليوم التالي إلى دمشق، ومن هناك ينطلقون إلى أهلهم.

وحدث هذا كلّه. ذهب أنور السّادات إلى واشنطن. وكان استقباله حافلاً. أركان الدّولة الأمريكيّة، والجمهور، والمصوّرون، والمراسلون الصحفيون، وإذاعات العالم. هؤلاء حوّلوا كلّ شيء إلى مهرجان. وجاء أحمد موسى إلى دمشق. كان واحداً من ستّة

وسبعين، استقبلهم أصدقاؤهم ومحبّوهم. وهرعنا إلى شاشة التلفزيون. جلسنا على الكراسي، وتفرّجنا ودخّنّا. لم نعرف من هو أحمد موسى. كلّما ظهر واحد قلنا هذا هو. أخيراً صاروا ستّة وسبعين أحمد موسى. بعضهم تكلّم، وكانت نبرته عادية جدّاً: الفداء، السّجن، التّعذيب، تشويه الجسد والدماغ، الغربة، تحرير فلسطين. ثمّ انتهت الصور. أفقنا. تمطّينا. نهضنا. مرّة أخرى تكلّمنا عن وحشيّة الاحتلال، عن القدس، والدّولة العنصريّة. وكان السّادات قد وصل إلى واشنطن. وكان في انتظاره كارتر وبيغن. وعندما اتّجه أحمد موسى إلى رفاقه في مخيّم اليرموك، كان الرؤساء الثلاثة يتّجهون إلى غرفة التّوقيع. وعندما عانق أحمد موسى أوّل مستقبليه، كان السّادات يعانق مناحيم بيغن. وفي اليوم التالي كانت المدافع الاسرائيليّة تمطر بلاد أدونيس بالقنابل. وكان أنور السّادات قد أنهى أسطورة اليهوديّ التّائه. وكان أحمد موسى قد وجد مخيّماً للاّجئين.

بينهما جدار من الزّمن طوله ثلاثة عشر عاماً.

كيف التقى أحمد موسى وزوجته؟ لا نعرف، نحن الّذين لا نعرف شيئاً. ليس سهلاً حتّى أن نتخيّل. هذان اللّذان اغترب أحدهما عن الآخر بقوّة السّلاح والزمن، والتقيا بالصّدفة، كيف يمكن أن يتواجها بعد ثلاثة عشر عاماً؟ الحبّ العفوي اليومي ليس لهما. ولا الاعتياد والإلفة. كيف تعرّف عليها وتعرّفت عليه؟ أتذكّرا لمعة عينين؟ شامة على الخدّ؟ امتلاء شفتين؟ غمازة؟

أغلب الظن أنّها ارتبكت، جمدت، نظرت إليه بإمعان ولم تره تماماً. رأت أنّهما يقفان على ذلك الجدار، لا على الأرض. أغلب الظن أنّها لم تدر ماذا تفعل. ولأنّها انتظرت ثلاثة عشر عاماً، آثرت أن تنتظر بضعة دقائق أخرى. أن تتركه يتصرّف. ولعلّ ابتسامة غافلة تسلّلت إلى وجهها وفمها دون أن تعي. ولعلّ الدموع تسلّلت إلى أجفانها فخضّلتها وهزّت صورته في عينيها. لعلّها كانت ايزيس أو عشتار ترقب عودة أخيها وحبيبها إلى الحياة.

وهو؟ ماذا فعل؟ كيف تصرّف، هذا الّذي نسيته الشّمس ونسيها، والفضاء والهواء والشجر، ومدّة اليد إلى وجه الحبيبة. هل اندفع إليها؟ أم وقف يتأمّل الوجه، يتذكّر التقاطيع، يغسل عنها بصمات ثلاثة عشر عاماً؟ عندما ابتسم السّادات لمناحيم بيغن والمصوّرين، هل ابتسم أحمد موسى لزوجته؟ هل شعر أنّ هذه هي زوجته، وكفى، أم أنّ شيئاً ما قد فغر فمه بينهما كخليج من العلقم؟

لعلّه هو الآخر رأى أنّهما يقفان على ذلك الجدار. لعلّ خضماً من المشاعر المعقّدة هدر في جسده اللّحيم وذهنه المخردق. وأحسّ أنّه، مثل أدونيس وأوزيريس، عليه أن يستعيد تكيّفه مع الحياة، أن يستنبت نفسه من جديد، ويمدّ أغصاناً، ويورق. يتعلّم كيف يعيش زوجاً، ومواطناً، إنساناً يسعى وراء العيش، يشاهد الأطفال والغبار والشجر. يبدأ وهو في عامه السّادس والثلاثين حياة كان ينبغي أن يبدأها في عامه الثالث والعشرين.

قلت لتوفيق إنّني يجب أن أرى أحمد موسى، لابدّ أن أراه. قال اصبر، أعْطِ الرّجل فرصة ليتعرّف على زوجته. قلت بل يجب أن أراه فوراً، أريد أن أرى كيف يعود أوزيريس إلى الحياة في عصر خيانة.

مضينا معاً إلى المخيم. سرنا بحسب المخطّط المعطى لنا. وإذ اقتربنا ممّا افترضناه بيته، طلع بوجهنا صبيّان في نحو العاشرة. كانا يتجادلان بحرارة، ويشيران بيدين تحملان بارودتين بلاستيكيتين: كلّ منهما يريد الآخر أن يلعب دور الاسرائيلي لتقوم المعركة.

شاهدانا فتوقّفا. نظرا إلينا بصمت. ونظرنا إليهما.

قال الأوّل: ـ جئتم لزيارة أحمد موسى؟ هو في وكالة الغوث.

قال الثاني: ـ لا، ليس في وكالة الغوث. هو في الفرن يشتري الخبز.

قال الأوّل للثاني: ـ هو في الوكالة. راح من ساعتين.

قال الثاني للأوّل: ـ لا، هو في الفرن، يشتري الخبز.

قال الأوّل: ـ ساعتين في الفرن يا مجنون؟

قال الثاني: ـ نعم ساعتين. زحمة كبيرة في الفرن. أنت عارف الفرن.

قال الأوّل: ـ لا، لا. هو في وكالة الغوث.

نظر توفيق إليّ، ونظرت إليه.

١٩٧٩/٤/٦
١٩٨٣/٢/٤

رحيل مجدي وهبة
وقضية الأنا والآخر..

د. صبري حافظ

رحل عن عالمنا مؤخّراً الدكتور مجدي وهبة، وهو من الأساتذة الجامعيّين الجادين الذين يقفون بحكم التكوين والمشروع والتوجّه في طليعة دعاة الثّقافة الغربيَّة وممثّليها في مصر. وقد اهتمَّت به جلّ الصّحف الإنجليزيّة فأصدرت عنه كلّ صحيفة من الصّحف القوميَّة الكبيرة نعياً مستفيضاً يعدّد مناقبه ويشيد بإنجازاته. وكانت النغمة الأساسيَّة في كلّ هذه المقالات التي كتب معظمها أصدقاء شخصيُّون للرّاحل الكريم هي التّأكيد على الدّور الكبير الذي قام به في خدمة الأدب الإنجليزي والثقافة الإنجليزيّة والإشادة بدماثته وحفاوته بكلّ الدّارسين والجامعيّين البريطانيين من المتخصِّصين في الشّرق الأوسط. وقد لفت نظري أنّ معظم الذين كتبوا عنه في بريطانيا قد كانوا من المتخصِّصين في الدراسات العربية والشرق أوسطيّة، لا من دارسي الأدب الإنجليزي الذي كان الرجل أستاذاً له ومترجماً عنه وباحثاً فيه طَوال حياته. وقد أثار استغرابي هذا الاهتمام الكبير بمجدي وهبة في الصّحف الغربيَّة وقد فاق إلى حدّ كبير في حجمه وتنوّعه وقوّته نعي هذه الصّحف ذاتها لكاتب مصري كبير، أكثر أهميَّة منه بأيّ معيار من المعايير، رحل قبله بعدَّة شهور وهو يوسف إدريس. ومع أنَّ مجدي وهبة ليس في قامة يوسف إدريس الأدبيَّة فإنَّ القارئ الإنجليزي الذي لا يعرف شيئاً عن الاثنين سيحسّ من قراءته لنعي الصّحف المختلفة لكلّ منهما أنَّ مجدي وهبة هو الأهم، وهو الأكثر فاعليَّة وتأثيراً.

وقد عدت لمصر مباشرة عقب قراءتي لهذه المراثي العديدة التي عدَّدت مناقب مجدي وهبة في الصّحف الانجليزية وحاولت التعرُّف على موقف الصّحف المصريَّة منه، وهي الّتي عادة ما تسرف في إهالة المديح على الرّاحلين، فنحن أبناء ثقافة «اذكروا محاسن موتاكم»، فوجدت أنَّ موقفها منه أقرب إلى التجاهل منه إلى الاحتفاء. فقد رحل الرّجل دون أن يلتفت الكثيرون إلى الجهد العلمي الذي اضّطلع به، ودون أن يحاول الواقع الثّقافي تشييعه بضجَّة كتلك التي شيّع بها غيره من أعلام الثقافة المصريَّة المعاصرين عند رحيلهم. وإنّه لا يمكن بأيّ حال من الأحوال مقارنة هذا الموقف بموقف الحياة المصريَّة برمتها، الثقافيَّة منها وغير الثقافيَّة، من رحيل عملاق القصَّة المصريَّة يوسف إدريس. وقد لفتت نظري هذه المفارقة الحادَّة بين تشييع الثقافة الإنجليزيَّة له الذي اتّسم بقدر كبير من الاهتمام والتّقدير، وتجاهل الواقع الثقافي المصري له ناهيك عن الواقع الثقافي العربي الذي لم يأبه به، إذ يبدو أنّه لا يعرفه. وحاولت التعرّف على السِّرّ في هذه المفارقة، وقادتني هذه المحاولة إلى البحث في سيرة الرّجل والتعرّف على إنجازه. فلم أكن أعرف عنه إلّا أنّه ترجم **حكايات كانتربري** لتشوسر وألّف معجماً للمصطلحات الأدبيَّة.

> لماذا أسرفت الصحافةُ الغربيّة في مدْح الرّاحل، وتجاهلته صحافتنا التي من عادتها ذكر «محاسن الموتى»؟

فقد ولد مجدي وهبة في القاهرة في ١٩ أكتوبر عام ١٩٢٥ في أسرة عريقة من باشوات الأقباط الذين جمعوا بين الثروة والاهتمام بالعمل السياسي، إذ كان والده وزيراً وكان جدّه مراد وهبة باشا رئيساً للوزراء في العهد الملكي البائد. وقد تعلّم مجدي - كغيره من أبناء تلك الشريحة التي ينتمي إليها طبقيّاً وهي شريحة الأثرياء في مصر، ثقافيّاً، وهي شريحة أبناء الثقافة الغربيّة الخالصة - في المدارس الأجنبيّة في مصر. ويبدو أنَّ أسرته كانت تؤهّله للعمل السياسي فأصرَّ والده على التحاقه بكليَّة الحقوق، وهي الكليه التي كانت تخرج الساسة وابناء علية القوم في هذا الزمان، وتؤهّلهم للدفاع عمّا كان يعرف وقتها باسم «القضيَّة» المصريَّة. فقد كان فهم هذه الطبقة للوضع السياسي المصري أنّه نوع من «القضيَّة» التي يمكن أن تكسبها مصر إذا ما توفّر لها دفاع مفوّه قادر على إقناع المستعمر بعدالة «القضيَّة المصريَّة» ومناشدته الجلاء عنها. ومع أنَّ مجدي تخرّج في كليَّة الحقوق عام ١٩٤٦، ثمَّ حصل على دبلوم في القانون الدولي من جامعة باريس عام ١٩٤٧، فإنَّه سرعان ما غيّر وجهته الدراسيَّة، وتوجَّه إلى إنجلترا والتحق بجامعة أكسفورد فيها وحصل منها على ليسانس في الأدب واللّغة الإنجلزيَّة عام ١٩٤٩، ثمَّ على الماجستير في الأدب الإنجليزي عام ١٩٥٤ ثمَّ على الدكتوراه عام ١٩٥٧. ولـمّا عاد من إنجلترا بعد كل سنوات

الدراسة الطّويلة تلك، عمل في الجامعة مدرّساً ثمّ أستاذاً للأدب الإنجليزي، وظلّ يعمل بها حتّى أحيل على المعاش.

ولو اقتصر عمل الرّجل على التدريس في الجامعة وكتابة بعض الأبحاث في موضوع تخصّصه لما كان في الأمر أيّ مدعاة للدهشة لأنّ الحركة الثقافيّة المصريّة مليئة بالأساتذة الأكفاء الذين يؤدّون عملهم ويتقاعدون بعده دون أن يعبأ بهم أحد. لكنّ الرّجل كان من أعلام الثقافة، وكانت له نشاطات كثيرة فيها هي التي دفعت الصحف الإنجليزيّة إلى الاهتمام به، وربّما كانت طبيعة هذا النشاط هي سرّ تجاهل الحركة الثقافيّة المصريّة، ناهيك عن الحركة الثقافيّة العربيّة التي لا تعرف الكثير عنه. صحيح أنّ مجدي وهبة قصر معظم جهوده على التّأليف المعجمي والترجمة ودراسة الأدب الإنجليزي والتدريس بالجامعة، وأنّه لم يلعب دوراً كبيراً في الواقع الثقافي يتناسب مع قيمته العلميّة واجتهاده الثقافي، لكنّه مع ذلك كان أحد مهندسي الثقافة المصريّة. فقد كان في بواكير حياته الثقافيّة، وبخاصّة في شطر كبير من السيّتنات، مستشاراً للدكتور ثروت عكاشة ومعاوناً له في ترجماته إبان تولّيه شؤون وزارة الثقافة مرّتين في ذلك الوقت، وانتدب أثناء ولاية ثروت عكاشة الثانية وكيلاً للوزارة للعلاقات الخارجيّة. ثمّ عاد بعد ذلك إلى الجامعة. وقد قيل إنّه هو المترجم الأصلي لبعض الترجمات التي حملت اسم ثروت عكاشة، وهو قول لا سبيل إلى التأكّد من صحّته، وربّما قام ببعض المراجعة أو بشيء من هذا القبيل، لأنّ من يراجع ترجمات ثروت عكاشة، ولاسيّما تلك التي أشيع أنّها لمجدي وهبة، وهي ترجمة لكتاب أوفيد الكبير **مسخ الكائنات** والترجمتان اللّتان نشرهما مجدي وهبة باسمه، يجد فرقاً شاسعاً في اللّغة والأسلوب، ويستطيع أن يتعرّف في ترجمة ثروت عكاشة على لغته ومعجمه. وقد قال لي ألفريد فرج مرّة إنّ سرّ خدمة مجدي وهبة المخلصة لثروت عكاشة وتفانيه غير المبرّر في ذلك أنّه كان يأمل أن يمكّنه من رفع الحراسة عن ثروة والده الطّائلة التي وضعتها حكومة عبد النّاصر تحت الحراسة. وإنّ المفارقة العبثيّة في هذا المجال أنّه ما إن نجح ثروت عكاشة في ذلك بعد سنوات طويلة من خدمة مجدي وهبة له، حتى جاء السادات وفكّ كلّ الحراسات بعدها بعام.

رهن وهبه حياته رغم سعة علمه لخدمة المؤسّسة الرسميّة في الداخل والثقافة الغربيّة في الخارج.

والواقع أنّ السرّ في هذه المفارقة بين موقف الثقافتين الإنجليزيّة والعربيّة من هذا الباحث والمعجمي المرموق هو موقفه من المؤسّسة. ذلك لأنّ الحركة الثقافيّة العربيّة في جوهرها حركة شعبيّة قبل أن تكون بنت المؤسّسة المسيطرة، بل إنّ أعلام هذه الحركة يكتسبون قيمتهم من انفصالهم عن المؤسّسة ومعارضتهم لها، ومن تبنّيهم للرؤى الشعبيّة وصراعهم من أجل تمثيلها والقيام بموقف نقدي حادّ تجاه المؤسّسة المسيطرة. وقد رهن مجدي وهبة حياته رغم سعة علمه وتمكّنه اللّغوي وحساسيته الأدبيّة لخدمة المؤسّسة الرّسميّة في الدّاخل وخدمة الثقافة الغربيّة في الخارج. فقد عمل في سمت نضجه مستشاراً لغويّاً للسّادات ومعاوناً لزوجته إبّان إعدادها لرسالتها الجامعيّة المشهورة للماجستير أكثر من كونه مشرفاً علميّاً عليها، وإن كان ضمن لجنة الممتحنين التي انهالت عليها مديحاً أكثر ممّا امتحنتها. ومازلت أذكر، وقد شاهدت هذه المناقشة «المسخرة» مذاعة على شاشة التليفزيون كغيري من المواطنين المصريين وقتها، تقريع الدكتورة سهير القلماوي له لأنّه بالغ في إطرائه للطالبة (جيهان صفوت رؤوف المعروفة بجيهان السّادات) وأعلن على الملأ أنّ رسالتها للماجستير في مستوى رسائل الدكتوراة، وقولها ـ أيّ سهير القلماوي ـ له إنّه لا ينبغي إفساد الطالبة بالغرور، بل يجب حثّها على مزيد من العمل والتجويد، وإبراز مواطن الضّعف والقصور حتّى تتلافاها في قادم الأبحاث. ولا أريد أن يفهم من هذه الإشارة أيّ ثناء على سهير القلماوي. فقد كان الأمر كلّه أقرب إلى المهزلة التي شارك فيها كلّ بدور مرسوم. ولكن ما أريده هو الإشارة إلى إخلاص الرّجل وتفانيه في خدمة هذه المؤسّسة بصرف النظر عن توجّهها. فقد عمل مع أكثر وزراء ثقافة عبد النّاصر ناصريّة، ثمّ لمّا تغيّر الزمن عمل أيضاً مع زوجة السّادات ونافقها على الملأ وأمام عدسات التليفزيون. وهو يعلم من الّذي أعدّ، بحقّ، تلك الرّسالة التي نسبت إليها. ولا بدّ أن يجيء اليوم الّذي يكشف فيه النقاب عن كلّ الّذين شاركوا في هذه المهزلة الّتي أهدرت قيمة الجامعة واحترامها لنفسها كمؤسّسة مصريّة عريقة لها تاريخ.

صحيح أنّ المؤسّسة الّتي أخلص لها مجدي وهبة العمل جلّ حياته قد كافأته وعيّنته عضواً في مجمع اللّغة العربية، عام ١٩٧٩، في عصر السّادات. وهي مكافأة قلّ أن يحصل عليها كبار أساتذة اللّغة والأدب العربي، ناهيك عن أستاذ للأدب الإنجليزي، بالإضافة إلى عضويته في كلّ مجالسها الكبرى من المجلس الأعلى للثقافة والمجالس القوميّة المتخصّصة حتّى مجلس الشورى. فهذا رجل من رجال المؤسّسة أنفق حياته في خدمتها، ولذلك كان طبيعيّاً ألّا تحتفل الثقافة الشعبيّة به، وألّا تأسى كثيراً على غيابه. والواقع أنّه بالرّغم من تدهور القيم وانحطاطها في كثير من مناحي حياتنا العربيّة المعاصرة، وبالرّغم من الانتصار الكبير للتيّار الغربي المتمثّل في سيطرة الولايات المتحدة الفعليّة على قطاع كبير من الوطن العربي وتحكّمها في مقدراته السياسيّة والإعلاميّة، فإنّه لايزال للحركة الثقافيّة التي تعدّ في غالبيّتها العظمى شعبيّة ووطنيّة قدرتها على الفاعليّة بالسّلب وإن فقدت الكثير من فاعليتها بالإيجاب. وهذا

الموقف السلبي المتمثّل في تجاهل الثقافة المصريّة العمدي لرجل أهالت عليه المؤسّسة الحاكمة أكاليل الغار، وعمّدته المؤسّسة الثقافيّة الغربيّة ونعته في كبريات صحفها، موقف لابدّ من قراءة دروسه واستيعابها. ذلك أنّ تجاهل أحد رموز المؤسّسة وأحد أهمّ دعاة الثقافة الغربيّة في مصر أمر مهم، وإن كان من نوع أضعف الإيمان.

ولابدّ ألاّ نخطئ فهم هذا الموقف، وألاّ نتيح له أن يقع في أيدي الّذين يريدون الإساءة إلى الثقافة العربيّة فيفسّروا هذا الموقف بأنّه موقف ضدّ الثقافة الغربيّة؛ فلطالما اهتمّت الثقافة العربيّة بكلّ الذين يفتحون لها آفاقاً على أيّ ثقافة إنسانيّة مهمّة، ويديرون حواراً خلاّقاً مع الثقافة الغربيّة بالذّات. لكنّ الفرق كبير بين إدارة هذا الحوار من أجل خدمة الثقافة العربيّة والرقيّ بها، وبين الّذين يجعلون خدمة الثقافة الغربيّة غايتهم الأولى والأخيرة. فقد بلغت الثقافة العربيّة درجة من النّضج تمكّنها من التمييز بين الموقفين. فالموقف الأوّل هو موقف أعلام الثقافة العربيّة الكبار منذ الطهطاوي والشدياق حتّى الآن، وأمّا الموقف الثاني الذي آثر مجدي وهبة اعتناقه فشيء آخر. وحتّى ننتقل من التعميم إلى شيء من التخصيص نتتبع عبره تجلّيات هذه الظاهرة، علينا أن نتناول واحداً من آخر أعمال الرّجل ومن أكثرها إفصاحاً عن موقفه من الثقافة العربيّة.

هذا العمل هو كتابه الصغير غضب مرتقب الذي تواقت صدوره في القاهرة مع وفاته. وهذا الكتاب الصغير هو عبارة عن دراسة كتبت أوّلاً بالإنجليزيّة ونشرت في مجلّة الأدب العربي التي تصدر في ليدن وترجمها للعربيّة زهير علي شاكر الّذي فقدناه هو الآخر وهو مايزال في ريعان الشبّاب. ومع أنّني أختلف مع المقدّم في كثير من الأفكار الّتي أوردها في مقدّمته، فإنّني أتّفق معه في أهمّية هذا الرّد الّذي كتبه مَنْ كرّس كلّ جهوده الثقافي لدراسة الآداب الأوروبيّة على كاتب كرّس جلّ نشاطه لخدمة العربيّة ولتحريرها من مناهج الغرب ورؤى المستشرقين. فهو ردٌّ يكشف من ناحية عمّا في الثقافة العربيّة المعاصرة من ازدواجيّة وصراع، ويبرز من ناحية أخرى المنحى الجديد لقضيّة الجدل الحادّ والمستمرّ بين الأنا والآخر وقد استحال إلى صراع داخل فصائل الأنا نفسها. والكتاب الّذي تتناوله دراسة مجدي وهبة هو كتاب محمود محمّد شاكر القيّم رسالة في الطريق إلى ثقافتنا. والدراسة في واقع الأمر محاولة للردّ من منطلق غربي خالص على مقولات محمود شاكر المهمّة في مقدّمة سفره الكبير عن المتنبي، وهي المقدّمة الّتي صدرت ككتاب مستقلّ قبل سنوات. وهي لذلك من الأمور الّتي يجب أن نلتفت إليها في تلك المرحلة الحرجة من مراحل الصراع بين الأنا العربيّة والآخر الغربي، لا لأنّ كاتبها من الجامعيين الجادّين الذين يقفون بحكم التكوين والمشروع والتوجّه في الخندق المضادّ لذلك الّذي يتمترس فيه محمود شاكر فحسب، ولكن أيضاً لأنّ موضوع هذه الدرسة من أكثر الموضوعات إفصاحاً عن موقف مجدي وهبة من الثقافة العربيّة، وبالتالي من أقدرها تفسيراً لموقف الثقافة العربيّة منه.

ومن البداية نلاحظ أنّ مجدي وهبة يفتتح دراسته لكتاب محمود شاكر، وهي دراسة موجّهة بالدرجة الأولى للقارئ الغربي الذي كتبت الدراسة أصلاً بإحدى لغاته، بالإشارة إلى كتاب إدوار سعيد عن **الاستشراق** والضّجة الّتي أثارها عند صدوره، وما استفزّه من تكثيف للبحث داخل الذات لتعبيره بلغة واسعة الانتشار عمّا كان يتردّد في العالم الغربي من اتهامات للخطاب الاستشراقي الغربي بالبعد عن الحياد والموضوعيّة، ويكشف عن دوافع هذا الخطاب البعيدة كلّ البعد عن القيم الأكاديميّة الخالصة؛ وكيف استثار هذا الكتاب موجة من الرّدود الاعتذاريّة والنّقد الشخصي من قبل كوكبة



إدوار سعيد

من المستشرقين الغربيين سواء في ذلك الّذين نالوا شيئاً من غضب سعيد أو الّذين أعفاهم من هجومه. ومع أنّ مجدي وهبة يذكّرنا بأنّ الكثير من الانتقادات الّتي وجّهها سعيد للاستشراق الغربي كانت تتردّد كثيراً في الكتابات العربيّة من قبله، فإنّه لا يعلّل لنا لماذا ترك كتاب سعيد كلّ هذا الأثر على الخطاب الاستشراقي بينما لم تترك الانتقادات الّتي وجّهتها الكتابات العربيّة إليه أثراً مماثلاً. ولم يدرك ما في هذه الظاهرة ذاتها من إدانة للغرب الّذي يصمّ الآذان عن رؤى الآخرين وكتاباتهم، ولا ينتبه لها إلاّ إذا صيغت بلغته هو وبمنهج من أحدث مناهجه: منهج تحليل الخطاب ودوافعه الّذي بلورته كتابات ميشيل فوكو الباهرة في هذا المجال. صحيح أنّه يستغرب قلّة ما لقيته دراسة إدوار سعيد من اهتمام في العالم العربي برغم ترجمتها إلى العربيّة ـ وكأنّ الترجمة ذاتها ليست دليلاً بليغاً على الاهتمام ـ ولكنّه لا يستغرب بالدرجة نفسها قلّة اهتمام الخطاب الاستشراقي الغربي بالانتقادات الّتي وجّهت إليه من منظور عربي

خالص؛ فالذّات الغربيّة تهتم بالحوار إذا ما دار في داخلها، ولكنّها لا تفعل الشيء نفسه إذا ما انتقل الحوار إلى دائرة العلاقة بينها وبين الآخر؛ لأنّ ما تفعله في هذا المجال ينطبق عليه ما يدعوه المؤرّخ الفرنسي أندريه ريمون «بالمنولوج المزدوج» الّذي يتولّد عن أنّ انغماس كلّ ثقافة في الاهتمام كلّية بذاتها يعزلها عن الثقافات الأخرى ويحجب عنها إمكانيّة رؤيتها بشكل موضوعي، وهو أمر يحول دون قيام أي حوار فعّال بين الثقافتين. لكنّ سيطرة الاتّجاه الاعتذاري على أيّ ثقافة كما حدث بالنّسبة للثقافة الاستشراقيّة الغربيّة بسبب انتقادات كتاب إدوار سعيد الجارحة لها ليس موقف قوّة، كما أنّه بحسب نصّ كلماته «لا يغري الخصم بأن يبدأ عمليّة جادّة من التبادل الفكري»(ص ١١٧)،ومجدي وهبة حريص على الإسهام في شفاء الثّقافة الغربيّة من حالة الضعف الاعتذاريّة تلك. وظنّي أنّ هذا هو الهدف الأساسي من كتابته لهذه الدراسة، قبل أيّ حوار مع أفكار محمود شاكر وتوجّهاته. وكأنّي به يريد أن يقول للغرب انظروا ها هو الشرق يعتدّ برأيه السلبي فيكم، فلماذا تعتذرون أنتم عن آرائكم السلبيّة فيه؟

ويحاول مجدي وهبة التعرّف على أسباب موجة شعور المستشرقين الغربيين بالإثم تجاه فهم الإسلام وتجاه الماضي الاستعماري والحاضر الّذي يوصف بالاستعمار الجديد، ويجد أنّ السرّ في تفشّي هذه الموجة هو إفاقة العرب من مرحلة الانبهار بالغرب واستشراء ما يسمّيه «بظاهرة المشافهة» الّتي تستخدم الكلام المنطوق والخطب المنبريّة في المجادلات الفكريّة التي أكسبتها وسائل الإعلام المسموعة والمرئيّة شيوعاً وسيطرة. ويربط بين نموّ هذه الظاهرة وبين صعود الخطاب الدّيني وذيوع كتابات رجال الدّين والوعّاظ بصورة يحاول فيها موضعة كتاب محمود شاكر الّذي يناقشه في سياق ظاهرة أعمّ هي سيطرة النّزعة الأصوليّة وما يتبعها من إهدار للقيم العقلانيّة والعلمانيّة. صحيح أنّه يستثني محمود شاكر وخالد محمّد خالد لأنّهما قاوما إغراء المشافهة لكنّه يؤكّد على انتمائهما إلى تيار الإسلام السلفي وانشغالهما بالمشكلات المتعلقة بحركة الانبعاث الإسلامي وكأنّهما تنويع مغاير على اللّحن الرئيسي. بل إنّه يبرر لقارئه الغربي أنّ السّبب في تناوله لمحمود شاكر أنّ القارئ الغربي يعرف خالد محمّد خالد منذ ترجمة كتابه **(من هنا نبدأ)** ولكنّه لا يعرف شيئاً عن شاكر برغم أهمّيته في فهم مواقف السلفيّة الإسلاميّة الحالية. ومن هنا فإنّه يقدّمه لهم بحجة أنّه إذا ما أراد أحد المستشرقين إدارة حوار مع العرب فلا بدّ له من معرفة ما يطرحه أحد عُمُد السلفيّة الإسلاميّة الحالية.

ومن البداية أودّ الإشارة إلى أنّ تقديم موضوعه في هذا الإطار فيه الكثير من التجنّي على الكتاب الذي يناقشه، لأنّ القارئ الغربي يستقبل كلّ ما هو سلفي بقدر كبير من الحذر والريبة، وتأطيره عمل محمود شاكر في هذا الإطار الممجوج ينال بداءة من حيدته وقيمة اجتهاداته العلميّة. لكنّ علينا أن ندرك أنّ موقف مجدي وهبة في الخندق المضادّ لذلك الّذي ينطلق منه الكتاب الذي ينقده هو الّذي دفعه لذلك، وهو ما دعاه إلى تقديم الكتاب كوثيقة لجماع القضايا الّتي يثيرهاالعرب والمسلمون في مواجهة الاستشراق الغربي. وهي وثيقة «ذات صبغة ذاتيّة لأنّها تعبير عن آراء شخص واحد» كما يقول، وهل كانت الكتابة إلّا تعبيراً عن آراء شخص واحد دائماً؟ ولا ينسى مجدي وهبة بعد أن أطرّ الكتاب بكلّ هذه الأطر أن يلفت النّظر إلى أنّه يشترك مع كتاب إدوار سعيد في نقد الاستشراق بحدّة، ولكنّه يختلف عنه في أنّ نقده له لا يقوم على صياغة علمانيّة كسعيد وإنّما في صياغة تقدّم وجهة نظر «الإسلام السلفي المحافظ ضدّ المسيرة الكاملة لعمليّة المواجهة والاستطلاع الّتي تميّز بها تاريخ الاستشراق الأوروبي وفروعه الأمريكيّة» (ص ٢٢). وبعد كلّ هذه المقدّمات الّتي تنطوي على مصادرات المؤلّف، وهي أخطر من كلّ آرائه المعلنة، يناقش قضايا الكتاب الأساسيّة.

وأولاها هي قضيّة المنهج الّتي تنهض عند محمود شاكر على تجميع مادة النّصوص ثمّ إخضاعها للدراسة النقديّة، وهو منهج لا يستطيع أن ينتقده فيصبّ كلّ نقده على ما يدعوه شاكر بما قبل المنهج، أيّ إجادة اللّغة، ومعرفة الثقافة معرفة دقيقة ومتينة، والتجرّد من الأهواء والمنازع الشخصيّة، والنزاهة العلميّة بمعناها الأخلاقي الصارم. هذه القضايا الأساسيّة الّتي لا بدّ من توافرها في أيّ باحث يستحق هذا الاسم يقدّمها مجدي وهبة لقارئه بنوع من التّحريف الّذي يرى أنّه يقصرها على أبناء اللّغة وأبناء الثقافة وأبناء الّدين الذي تنتمي إليه. ويحاول أن يوحي بأنّ هذه المعايير التي كان عليه إبراز علميتها هي نوع من المعايير المغلقة المتعسّفة الّتي تنزع عمن همّ من غير أبناء الثقافة العربيّة الإسلاميّة أحقيّتهم بالبحث فيها. وأمّا القضيّة الثانية فهي قضيّة الصّراع بين الإسلام والمسيحيّة ويعرض لها بشكل لا يقلّ تعريضاً بها عمّا فعله بالنّسبة للقضيّة الأولى، لأنّه لا يصحّ لعاقل أن يرجع كلّ التوتر الراهن بين الإسلام والمسيحيّة للحروب الصليبيّة والأحداث الّتي أدّت إلى سقوط القسطنطنيّة عام ١٤٥٣. وأمّا القضيّة الثالثة فهي استعارة الغرب لعلوم العرب من أجل إرهاف قدرته على الهجوم عليهم، وفي هذا أيضاً شيء من التبسيط الّذي يقترب من مدارات التخليط لأنّ محمود شاكر لا يقصر غاية المعرفة على هذا الجانب وحده، ولا يستطيع أن يفعل ذلك لأنّ دراسته نفسها، بما تدعو إليه من تجرّد وموضوعيّة ومعرفة دقيقة بالمادّة المدروسة، تأبى عليه ذلك.

ثمّ يلخّص بعد ذلك تاريخ الصراع بين الحضارتين على أنّه قد مرّ في أربع مراحل: هي الغضب والإحباط الناتج عن سقوط الأراضي المقدّسة في أيدي المسلمين، ثمّ الغضب الناتج عن هزيمة الجيوش

الصليبيَّة، وثالثها الغضب النابع من الاضْطرار للتراجع والانحصار داخل الحدود الجغرافيَّة لأوروبّا الغربيّة، وأخيراً الإحساس بالإهانة بعد سقوط القسطنطنيَّة. وكان لابدَّ لهذه المراحل المتواصلة من الغضب أن تؤصّل كراهية المسيحيَّة للإسلام، وأن تولّد لدى أوروبّا رغبة ملتهبة في الانتقام والانتصار لكرامتها. وسرعان ما انعقد التحالف بين الاستعمار من ناحية وحركتي التبشير والاستشراق من ناحية أخرى للتعرف على الثقافة العربيّة الإسلاميّة من أجل الانتصار عليها، وهي معرفة محكوم عليها بالإخفاق لأنّها تنهض على نوازع متعصّبة وترتوي من نظام أجنبي غريب يحول دون الفهم الحقيقي والمتجرّد. ومن هنا فإنَّ هناك نوعاً من الاستحالة في قيام حوار حقيقي بين الحضارتين، لأنَّ الحوار يستلزم أوّلاً الفهم المتجرّد لموقف الآخر؛ وهذا أمر مستحيل، لأنَّ كلّ حضارة من الحضارتين تؤمن إيماناً مطلقاً بصحّة دينها. وإذا كان الإسلام يعترف باليهوديّة والمسيحيّة فإنّهما تنكران نبوة محمّد، وبالتالي تنكران الأساس الّذي تنهض عليه الثقافة برمتها. ويعترف مجدي وهبة بأنَّ الأساس الّذي تنهض عليه أطروحة محمود شاكر الأساسيّة صحيح، بل إنّه يقتطف استشهاداً من أحد المستشرقين الفرنسيين هو أندريه ريمون يؤكّد فيه ذلك، إذ «يعقب الفضول العلمي عن ثقافة وحضارة مغايرتين عند الأوروبيين شعور بالإعجاب الذّاتي بالثقافة والحضارة الّلتين نشأتا في أوروبّا ثمّ جرى تصديرهما إلى ما وراء البحار... وعلى السّاحة الثقافيّة يتحوّل الحوار إلى جدل عاطفي بين الأوروبيين المسيطرين الواثقين من أنفسهم، وبين المثقّفين الذين تشكّلوا على صورتهم، ولا يفصلهم عنهم سوى رفضهم المستمرّ أن يتيحوا لهم مكاناً يتنفّسون فيه بشكل مشروع» (ص ٣٤). والغريب أنّه يخلص بعد التّأكيد على استحالة الحوار مع الثقافة الأخرى لأنَّ من يتحاور معهم الأوروبيون هم صورتهم الممسوخة في المرآة، لا ممثّلو الثقافة الأخرى الحقيقيون - بالقول: «وطبقاً لهذه المبادئ ربّما أمكن أن يقوم حوار بين الإسلام وبين الغرب، على أساس أن يقوم الغرب بجهود مضاعف في مجال الاكتشاف، وأن يعترف بإخلاص بماضيه الاستعماري الآثم» (ص ٣٤). وكأنَّ الأمر بالنّسبة للثقافات بسيط ويمكن التغلّب عليه بالجلوس برهة على كرسي الاعتراف، والتخلّص بعد ذلك من كلّ عقد الذّنب والاستغلال، دون أن يعبأ بالآخر الّذي لا يمكنه أن يتخلّص بيسر من الآثار المدمّرة الّتي تركتها عمليّة الإخضاع الاستعماري عليه.

وحتّى لو سلّمنا معه بإمكان طرح هذا الميراث الآثم الثقيل جانباً بتلك السّهولة والخفّة، فإنّه يصطدم بعقبة أخرى هي التي سمّاها «بالغضب» وهي تسمية تكرّس الصّورة الرّاسخة عن انفعاليّة الشرق ولاعقلانيّته. فما عبّر عنه كتاب محمود شاكر ليس غضباً بأيّ حال من الأحوال ولكنّه تشخيص عقلي موضوعي لطبيعة التوتّر بين الحضارتين. ويعتقد مجدي وهبة أنَّ هذا «الغضب» نابع من أنَّ أصحابه ليسوا من «المثقّفين شبه العلمانيين المطّلعين على حضارة الغرب وقيمه» وهو بهذا يحيل القطيعة المعرفيَّة بين الحضارتين إلى نوع من «عدم الاطّلاع» - ولا أريد أن أستعمل كلمة أخرى كالجهل أو القصور - على حضارة الغرب وقيمه، وكأنَّ هذا الاطلاع هو الترياق الشافي من كلّ الأدواء. ليس هذا فحسب، فـ «الغضب» عنده كذلك «نتيجة للتمسّك المخلص بالمعتقدات الإسلاميّة في وجه ثقافة تعتبرها أجنبيَّة غاصبة... وللتّأكيد على الهويَّة القوميّة بالاعتقاد بأنَّ المسلمين بنصّ القرآن هم ﴿خير أمّة أخرجت للنّاس﴾ وأنَّ هذه الأمّة قد هوجمت مراراً من جانب أناس ذوي عقيدة زائغة، أو بلا عقيدة (ص ٣٥). وهذا أيضاً تفسير لمنابع هذا «الغضب» المزعوم أقل ما يقال فيه إنّه غريب. فليس الأمر أمر «غضب» ولكنّه محاولة للدّفاع عن الذّات القوميّة والحضاريّة أمام هجمات متعاقبة من الغرب عليها ظلّت تتنامى عبر قرنين من الزمان. صحيح أنّه يعترف بإثم هذه الهجمات، ولكنّه يقصرها على الماضي الاستعماري، وكأنّها غير موجودة في الحاضر. أو كأنَّ من الممكن إلغاء التّاريخ والذّاكرة حتّى يتمّ الحوار من منطق السّيطرة القديمة الّتي تتوشّح حالياً بأردية من الحياد وغياب السيطرة وتستفيد من جوقة كبيرة ممّن دعاهم فرانز فانون في كتابه المهمّ **جلد أسود وأقنعة بيضاء** بالعقول المحتلّة التي تغلغل الغربُ في داخلها فتخلّت عن جلدها الأسود واكتست أقنعة وهميّة بيضاء.

لكنْ هناك سبب موضوعي لهذا التوتّر الناجم عن ميراث طويل من الاسترابات يذكره مجدي وهبة ولكنّه يمرّ عليه مرور الكرام، وهو أنّه لا يمكن أن نمحو «من الذّاكرة الحروبَ الصليبيَّة وطرد المسلمين من إسبانيا، والاستعمار الأنجلو فرنسي، والصهيونيَّة. بل وقبل كلّ شيء أن نمحو حقيقة أنَّ الإسلام، وإن كان يتقبّل الكثير من تراث العقيدة اليهوديّة المسيحيَّة، إلاَّ أنَّ هذه العقيدة ترفض التسليم بصحّة نبوّة محمّد... إنَّ استحالة التصالح لا تكمن فحسب في الجوانب السّياسيَّة والتّاريخيَّة، بل هي جزء من العداء المتأصّل بين عقيدتين مطلقتين» (ص٣٥). فالقهر الآثم الّذي تحدّث عنه باعتباره ضرباً من الماضي البعيد لايزال فاعلاً في الواقع العربي في صورة آخر غزواته الصهيونيّة. كما أنَّ الثقافة العربيّة الإسلاميّة أقدر على الحوار مع الغرب من موقف موضوعي منه هو معها من موقف مماثل، بسبب اعتراف الإسلام بالعقيدتين اليهوديّة والمسيحيّة، وإنكارهما له. وأبرز مثل على ذلك هو الفرق السّافر بين كيفيّة تحاور الغرب مع اليهود الّذين يعترف بالأساس الدّيني لثقافتهم وحضارتهم، وتعامله مع المسلمين الّذين ينكر الأساس الدّيني لثقافتهم وحضارتهم، وهو تعامل أكثر توتّراً من تعامله مع الهندوس والبوذيين

مثلاً لأنّ المسلمين يبنون دينهم على أساس يدخل فيه تراث الدّينين السّماويين اللّذيْن يعترف بهما الغرب على العكس من الهندوس والبوذيين.

وهناك عامل آخر لم يدخله مجدي وهبة في حسابه، وهو العامل الجغرافي الناجم عن تراكب الحضارتين الغربيّة والعربيّة دينيّاً وجغرافيّاً على السّواء، لا منْ حيث التماسّ والمجاورة وتراكب المجالات الحيويّة لكلّ منهما فحسب ـ وهو ما يؤدي إلى الصراع المستمرّ ـ ولكن أيضاً تراكب المزارات الدينيّة ـ وهو ما أدّى إلى الحروب الصليبيّة، ودفع الغرب إلى اعتبار استيلاء الصهاينة على بيت المقدس عام ١٩٦٧ النهاية الحقيقيّة للحروب الصليبيّة. وبدلاً من تجريم الغرب في هذا المجال فإنّ مجدي وهبة يقرِّر أنّه:

> من المؤكّد أنّ الأمل الوحيد معقود على تشجيع المسلمين على أن يتفحّصوا التراث اليهودي والمسيحي بروح من التساؤل تماماً كما يقوم المستشرق «الأمين» بتفحّص التراث الإسلامي. إنّ الفضول، شيطان العقل كما تصفه قصّة فاوست، لابدّ أن يتغلّب على الغضب مع مرور الزمن. ولعلّنا نتطلّع إلى يوم يقوم فيه المستغربون المسلمون بتأليف دائرة معارف مسيحية (٣٨).

فالمشكلة إذن هي في أنّ المستغربين المسلمين لا يؤلّفون دائرة المعارف المسيحيّة كما ألّف المستشرقون المسلمين لا يؤلّفون دائرة للمعارف المسيحيّة كما ألّف المستشرقون «الأمناء» دائرة للمعارف الإسلاميّة، وهذه عودة جديدة لاتّهامهم بعدم الاطّلاع على حضارة الغرب وقيمه، والمباهاة من جانب مجدي وهبة بما أنجزه المستشرقون الّذين يحسّ بقربه منهم بقدر ما يحسّ بغربته عن أعلام الثقافة العربيّة الّذين كانوا أوّل من ألّف دوائر المعارف في كل موضوع يخطر على البال قبل أن يعرف الغرب ما هي القواميس أو المعاجم.

لذلك لم يكن غريباً أنّ الرّجل عندما وافته المنيّة كان في إنجلترا التي اعتاد أن يحجّ إليها كلّ عام، وهي التي كرّس حياته لخدمة ثقافتها، وكان طبيعيّاً أن يدفن فيها. ومازلت أذكر في هذا المضمار مقال زكي نجيب محمود، وهو من دعاة الثقافة الغربيّة كذلك، الّذي يشرح فيه كيف أنّه لمّا مرض وهو طالب في الغرب، طلب من السيّدة الّتي يسكن عندها أن تبعث بجثمانه إلى مصر، وكيف أنّ هذه السيّدة لم تفهم أبداً هذا الطلب. ولكنّه أمر له دلالة على موقف وتوجّه وارتباط. فسلاماً على روح هذا الرّجل الدّمث المثقّف مجدي وهبة الّذي كشفت لنا مفارقة موته عن أنّ الثقافة العربيّة الّتي ننعى كلّ يوم موتها، وبخاصّة بعد كارثة حرب الخليج، مازال فيها رمق من وعي ورمق من حياة.

فاصلة إيقاعات
النمل

محمد عفيفي مطر

غموضُ دمٍ هاربٍ يتقلّبُ في صفحةِ الوجهِ،
يخبو وينبضُ،
خيطان من طائف الشك يشتبكان . .
التواريخُ تمحو التواريخَ ،
نملٌ من الذِّكَرِ الباهتة
يدحرج ما لم يكن في تراب الذي ربما كان،
كوبٌ من الشاي يَطْفو على سطحه ورقُ «العطْر»
أخضرَ ملتمعاً في شفافيةٍ من بخار وعطر يشفّان
عن قبلةٍ صَبْغةٍ في أديم الزجاجِ
وصيدُ الكلام يفرُ ويدنو،
وأنتَ تفتّشُ في نَبْرَةِ الصوت
تعلم عِلْمَ اليقين وتجهلُ، تخبطُ خَبْطَ الذبيحةِ
بين عماءٍ دمٍ ، وترى طائفَ الشكِّ
واللهجةَ المستريبة نملاً يدبُّ دبيبَ الملامح في
عاصفٍ تتكسر تحت غرائزه الروحُ،
نملٌ تنشُرُ أَرْسالهُ الحبَّ من مكمن الظلمات وتقضمه
علّه يتكتّمُ خِبْءَ تحوله وانكشافاته،
وتلملم من زينـة الشكـل خطَّ الحـواجب والكحـلَ
والأحمرَ
المتآكلَ فالوجهُ تسفى معالمُه،
ليس يبقى سوى زفرةٍ تتهدم في دمعةٍ صامتة.

(ها هو . . تقوده الرائحةُ ويقودُكَ
الإيقاعُ وأَهْوِيَةُ المحاريب وخفاءُ المجازات،
يكْتُمُ أشكالَه في أَرْسالٍ خيطيةٍ، أسودَ
ورمادياً وبين بين، أَشْقَرَ وأَشْهَلَ وأَصْهَبَ
ولا يعلن عن حضوره في عرق الرسامين والنحاتين،
وهو المُوَكّلُ في توالي الدهور بنقل الأهرامات
ورمادِ المومياوات وأقواسِ النصر وهياكلِ
الحضارات ـ ذرةً ذرةً ـ إلى خلاء الشكل
وأبدية الفراغ المنبسط الذي تعود إليه
التراكيبُ ونضالاتُ المعاني من مُسْتَنْبَتِ
الكون في الحروف . .)

هي انتثرتْ من ملامحها،
أنتَ قيد الذراعين . . هل ضَمَّةٌ علَّ هذا الجنون
من الوجد يكشفُ بين الهلاوسِ والفزعِ المنتشي
بالنبوءات والوهم عن مَسْرَبِ النمل حتى
قراه البعيدةِ في ليلة الروح والجسد المتآكل
والنظرة الميتة!!

هيَ التَمَّ منها الرُفاتُ وقد نَفَضَتْ عن جوارحها
وممالكِ عشاقها كلَّ ما خلَّفوا من صدى قُبَلٍ
وارتشافاتِ ريقٍ ولمسةِ جمرٍ على كُحلٍ نهدين . .

عشاقُها لم يكونوا،
ولا فَرْعُها لانَ تحت الندى والدموعِ،
ولا عُشْبُها ابتلّ،
والزهْرُ لمْ يرتعشْ بين أكمامه مُلْهَمُ النحلِ،
عشاقها لم يكونوا،
ومجْدُ احتراقاتِهم لم يكن غير محْضِ زجاجٍ تشعشعُ
نظرتُها عبره،
أنتَ قيْدُ الذّراعين. . سانحةٌ تَدّريك
وأخرى تعرِّيكَ، والنملُ يكتبُ عُرْيَكَ. .
أنتَ تقرَّيْتَ نبرتَه وخطوطَ اندياحاتِهِ
(نقاطٌ من الأحبار الكونيّة المتسرِّبةِ
بين سطور الكائنات ومتون الخلائق،
تَهَبُ غيرَ المكتوب شفافيةَ الانتقال إلى
أجناس النطق،
تزيدُ وتنقصُ أقلَّ القليلِ فتدبُّ عواصفُ
الممكناتِ في كل شيء،
واختلاساتٌ مرحةٌ وتَفَكُّكاتُ إراداتٍ تنقلُ
القبلةَ قِتْلَةً والجسَدَ حَشْداً وتَفَتّحَ الرعيَّةِ
تَقَيُّحَ الرغْبةِ والغدر عذراً. .
وتَلْتفُّ جموعُها ببصيرة الزلزال واشْتباهات
المسالكِ في الممالكِ فتستبدلُ مواقعَ
الأصوات في عَماء الحلوق:
عُتلٌ علَّةٌ وجيش شجى ورحيقٌ حريقٌ
وشِعَبٌ شَغَبٌ يلْحسُ ما يَسْلخُ في لذةٍ
مُذِلَّةٍ ولوْ ترى إذْ فزِعوا فلا فَوْتْ
وتقْلب من تواريخ العشقِ الفِراشَ أشْفاراً
والبِكْرَ العَوانَ كرْباً ونواعيَ يَنْدُبْنَ
أسفاراً ترسفُ من قَيْدٍ إلى قوادةٍ
ولا ملجأ فملائذُ النملِ أكرمُ على نفسه
من عماءات الإمَّعاتِ الجيَفِ
- بعد أن أَشْتوا بجرادِ الكَذبِ وهَلكوا
بالرُّعافِ وتبدَّدُوا تراباً في أحذية الأمم -
فهي الموكَّلةُ بأسرار الأرض وغيوب
الظلمة وباطلِ الليلِ والنهارْ)

أنتَ تهوي على ركبتيْكَ نداءَ دمٍ واتكاءَ خرابٍ على بعضه
وتُميلُ على الرأس مَرْمَدَةَ الظنِّ والحسراتِ
وتلطمُ وجْهَكَ من رهبةِ الظلماتِ وأزمنةِ
الدمع والأسئلة
وتنظر سجادةً لم تكن تتأملها أو ترى ما تَناظَرَ فيها
من الشكل واللون. .
هل كنتَ محْضَ خيالٍ ونَسَّاجةُ أبْدَعَتْكَ على
نَوْلِها واشْتَهَتْ نَقْضَ ما نسجتْ فهي في نشوةٍ
من فساد العناصر ترقبُ وجْهَكَ تنحلُّ لُحمتَه وسَداهُ؟!
أم الوقتُ بَدْءُ انحلالٍ بسجادة الكون
والنملُ بينكما دعوةٌ لامتثال الهشيم
لأقداره الفاصلة
وهذي الرسومُ التي نَصَلَتْ برزخٌ بين موتين،
أم أنتما قبضةٌ من زُبالِ المواريث والعشق
والنملُ يَعْتِلُها بَدَداً في الخراب العميمْ؟!

(تَكافَأْتَ والسَّقطَ الذي يَسْفي ولمْ
تُناظِر الريحَ ولاصرخة لَكْ،
وأرسَالُ النمل يتكافأ بينها الدم والخطرُ
وتكافؤَ الكفافِ وزهادةِ الشهداءْ
وإذْ تقول نملةٌ نكرةٌ للنمل المعَرَّفِ بالنداء
والتّنبيهِ والتعريفِ فيتعلم الجنُّ والنبيُّ
والملكُ وحشودُ الجند، وتَمْتثِلُ الجماعةُ

ـ امتثالَ ضرباتِ القلبِ للعاشق ـ
أرسالاً أرسالاً فيُسْتَنْقَذُونْ)

سَرَتْ من أعالي البروق الإشاراتُ؛
مُتْهِمةً أم شآميَّةً أم يمانيَّةً أم
شظايا دم يَتَضَفَّرُ بين الفراتين والنيلِ!!
لا أُفُقَ إلا الصراخُ الجليلْ
يُدَمْدِمُ في حُبُكٍ من سماءٍ تَهَدَّمُ بين مشارقها ومغاربها،
أنت لم تَحتَمِلْ،
وهي لم تحتمل،
كان نملٌ بلا عددٍ يتسلل منكَ وفيكَ،
قبائلُه ـ في ضراوة زحمته ـ فككتْكَ
وبينكما شهقةٌ ومسافةُ دمعٍ ذليلْ

(في البدء كان قتالُها، وفي البدء أبداً يكون:
قبيلةٌ تَستاق قبيلةً، لكبارها القتلُ
ولصغارهاأزمنةُ أَسْرٍ تُدَرَّبُ فيه على
قتال العبودية المأجورة باستكانة الجوع
وسخرية الأبواق.
وهكذا.. يدور مِغْزَلُ الدم بين مشارقها ومغاربها.)

وبين مشارقها ومغاربها كنتَ تسفى:
جوارحُك الريحُ، أعضاؤكَ الرملُ،
والموتُ بوقٌ يجلْجِلُ،
كان الشتاءُ البَهيمُ يبعثر عُرْيَكَ في السجن،
وهي بكامل زينتها انتظرتْكَ،
تسلل ـ عبر الصفيح وأعمدةِ الصّاج والصُّلْب ـ
بارقُ أقراطِها وخلاخِلِها وظباءِ التَّخَطُّر
ما بين عريٍ ووشي زخارفَ،

هل مستحيلٌ يلَوِّحُ أم ممكنٌ أبديٌّ نهاياتُه بدْؤُه!!
واستباقاتُ نملِ الطلائعِ مستدفئٌ في الضلوعْ؟!

(ها هو.. رِعْدَةٌ في الجسد تَصَّعَّدُ وتهبطُ
يُغريها صمغُ الشجر والعسلُ المتَفَطِّرُ من
المنِّ والأنساغ التي تَرُبُّها أمسياتُ
الحلم والغناءِ الكظيمِ.. فاتحةً سبلَها
لاكتمال الليل حتى آخرهِ..
وها هو.. من مكامِنِ دِفْئِه المظلِمِ يرسلُ
طلائعَه بشارةً بالانقلاب الفلكيِّ وعِلَّةً
شعريةً لأوائل النوّار وأزهار المشمشِ
والخوخِ وخَصْفِ الورقِ على مكامِنِ
الغرائزِ في الشجر،
حتى يُتَعْتِعَهُ جنونُ الانتشار حول مشافرِ
التين المتهتِّكِ وحَلَماتِ التوتِ وإغْواءاتِ
العناقيدِ وحرائر القطيفة من
طَلْعٍ وحَبٍّ حصيدْ)(*)

القاهرة

(*) من ديوان بالعنوان نفسه يصدر عن دار «شرقيات» القاهرة.



سعيد عبد الفتّاح(*)

● الكروان

كنت أنتظره كلَّ صباح. أستمتع بشدوه. تصحو بداخلي الأمنيات كلّما اقترب. كان ينادي: حيّ على الفلاح. أبصره يرفرف ذاهباً، وفي الأوبة يشفي صدري من الأدواء. أتعلّق بالشُّبَّاك. أتابعه حين يعلو ويعلو ويبتعد. فينخطف قلبي إذ أشعر أنّه لن يعود. ينخطف قلبي، ويتحيّر عقلي في طرق قصده. لكنّه يعود، و يغنّي، ويتراقص أمامي. فيتراقص القلب ويبتهج. بزغت الأفكار تترى. كنت أميّز بينها. أرجّح واحدة على أخرى. وقرّرت. وارتحت إذ قرّرت. وبدأت أستعدّ لأوبته. جدّلت حبلاً متيناً لكي أضمن غناءه. أضمنه لي وحدي. وانتظرت. انتظرته متخفياً وراء الشُّبَّاك. كان يمرّ كالريح أمام عيني. يمضي إلى نهاية الشّارع، ثمّ يعود قريباً منّي، ويسعى متبختراً شادياً أمامي. طوّحت حبلي سعيداً فتعلّق. وشدّدت شدّدت فرحاً فإذا الغناء محزون والحبل يقبض على جناح رقيق مسربل بالأحمر القاني. كنت مأخوذاً أتأمّله يحاول الطيران متخبّطاً. أجتهد في التحقّق. أيقظة أم نوم؟ فانزعج قلبي لشدّة انتباهي. وتمنّيت لو كان حلماً.

● عصافير الجنة

يزدحم رأسه بأصوات البلابل حين تصدح، والكروان ساعة شدوه، وزقزقة العصافير. وكلّما ذكر لزوجته شدّة الشّوق ولهفة الفؤاد تعلّلت. يصمت وينتظر. يكتفي متظاهراً بالاقتناع: أنَّ الأمر يحتاج إلى وقت. وقت تشعر فيه بحاجة الجنّة إلى عصافير، كحاجته إلى سماع الزقزقة وحفيف ورقة تتلوّى في الغصن، ورفيف الأجنحة. يتصابر ثمّ يطير إليها طرِباً، منساب الوجد. تلقاه هادئة، وديعة. تتحدّث في ثقة: «لا أستطيع الصَّبر علىَ...» تشير إلى بطنها. يغضب وتتعثّر كلماته. ينطفئ ما في قلبه من وهج. يتبدّل. يصرخ فجأة: «من الّذي لا يستطيع الصَّبر؟ أنا أيضاً لا أحتمل .لا أطيق.» يشتعل غيظاً لهدوئها. ينطلق تساوره الخواطر قلقة. ينزوي. يلعن إيثارها لنفسها. تخطفه حركة الكروان تتهاوى أمامه. يتابع شدوه منتعشاً. يشحذ استعداده للمجابهة بقوى جديدة.

القاهرة

(*) صدرت له مجموعتان قصصيّتان ورواية، وحقق كتابين من التراث الصوفي.

هواتف بعد منتصف الليل

محمد لافي

- ١ -

هاتف المرآة

في زمن ليس لنا
كلّ صباح يرشقني الصحو «عمودياً»
من قاع النوم إلى المرآةْ
أتفرس وجهي
وأدقّقُ في كلّ القسماتْ
لأرى إن كنت أنا!

(الواحدة صباح ١٦/٣/١٩٩٢)

هاتف الفقد

ليتني رجل في الثلاثين كيما أُحبَّ جميع النساء
وأهوى المناشير هابطةً من سماء المطابع حتى يدي
ليتني في الثلاثين كيما أرنَّ الشّباب على شارعٍ
يتخلّقُ في جوفه كل حينٍ جديدُ
ليت لي ما أريدُ
ليت برق الصعاليك في جُبّتي مثلما كنت يوماً
وليت المحبين قبلَ اشتعال مناديلهم في النوى
خلّفوا أثراً واحداً . . . ليعودوا !

(الثانية صباح ٢١/٣/١٩٩٢)

هاتف الغيبة

فليأكلوا لحمي كما شاؤوا
وشاءت حكمة التسطيحْ
لكنني سأظلّ سيّد من تبقّى منهمُ
مادام هذا العمر (شاشاً) في مهبّ الريحْ .

(الواحدة صباح ٢٣/٣/١٩٩٢)

هاتف الساعة

مالت أمي للقبر
ومالت بنت الجيران إلى الزوج
ومال رفيق العمر من الحزب لهمِّ العيشْ
وأنا منذ ثلاثين ربيعاً يتلبّسني الطيشْ
وأخاتلُ طَلْعَ الشيب على الرأس
وأصبغه بالشكْ
والساعة / نفس الساعة في منتصف الحائط تعوي :
تِكْ..
تِكْ...
تِكْ !

(الرابعة صباح ٢٦/٣/١٩٩٢)

هاتف السؤال

لست الواحدَ في زمن يمشي فوق الرأس جهاراً
لكني الواحدُ في آخرة الليل
وحين تلمُّ الناسَ الدورْ
من يسمع أصواتاً وهسيس خُطى فوق سرير النوم
وفي الصالةِ
في المطبخ و(الكوريدورْ)
ويسائل أشباه الخلق / شهود الزورْ:
من أعطى المقبرة الحق لتلغي
بين الأموات وبين الأحياء السورْ؟!

(الثانية صباح ٢٨/٣/١٩٩٢)

هاتف الحالة الثالثة

أحياناً يلفظك البيت إلى ناصِية الشارع
تقرأ يوم العائلة ويومَكْ

يومَ الجيرانِ
ويوم جميع الناس (على الواقفْ)
وتحدق في اللاشيء بلا معنىً
مسبيّ الحركات . . . كعامود الهاتفْ!
(الثالثة صباح ٣١/٣/١٩٩٢)

هاتف الحالة الرابعة

وعلى مدى يومين لم يفتح كتاباً،
لم يسوّدْ صفحةً،
لم يدفع الخطوات نحو البابِ،
لم يطلق شتائمه على أحدٍ
وحيد الرفض يشرح حاله لفراغِهِ
ويجرُّ كأساً خلف كأسْ
يبني ممالك، ثم يهدمها
ويثغو . . . . مثل تيسْ!
(الثانية صباح ١٠/١٠/١٩٩٢)

هاتف الشبيه

مرّت الحافلات وآخر سطر السكارى،
المدينة غافيةٌ فوق سكانها
والشوارع فارغةٌ مثل عمري تماماً
وفي جسدي ولدٌ لم ينم بعد،
يهبط من بيته لضواحي الرصيف،
وفي يده قلم مَلِكُ السرقه
يكتب الواجهات،
النساء،
البيوت،
وناس المدينة،
يكتب كل المدينة ملكاً لحضرته خارج الوقت
خارج أيامه المطرقه
فاذا أطفأ الليلَ صوتُ المؤذن عاد كما كان قبلاً
بياضاً على الورقه!
(الواحدة صباح ١٥/٤/١٩٩٢)

هاتف عيد الميلاد

قبل عشر دقائق ـ بالضبط ـ جاوز منتصف الأربعين
وها هو يفرد بين يديه الرؤى
والسنين التي خطفتها الخنادق والعرباتُ
عالياً . . . عالياً يرفع الآن قنطرة الروح
لا يتأسى على ما أضاعت يداه
ولكنه يتساءل: كيف ستمضي غداً ـ دونه ـ
يا صديقي الحياةُ؟!
(الثانية صباح ٤/٧/١٩٩٢)

هاتف القلب

برق الرواحل دائماً يسبيكْ
خاتلتني وركضت خلف ظعونهم
ما «شيّلوك» ولا بوسعي أن أشيلكَ،
أو أمدّ خنادقاً ترضيكْ
(يا قَلبْ لنّي بَطولَكْ. . . لَقْطَعَكْ وآرميكْ
(وأعلقكْ في الهوى. . . وآعرفْ خلاصي فيكْ!)
(الرابعة صباح ١٨/٤/١٩٩٢)

هاتف الانسحاب

ولّما اطبقت ايامهم زمناً على الرقبهْ
سحبت قصائدي القتلى من الحلبه
وظل الشاعر الرسميّ منفوشاً. . . على الخشبه!
(الرابعة صباح ٢٠/٤/١٩٩٢)

هاتف الفارس

وبمن يستجيرُ؟
ضاقت الحلقات على العنق
ضاقت ضواحي الكلام وسرابُ الحمام على راحة الروح
يكتب هيئته ويطيرُ
وبمن يستجيرُ؟
لم يزل يتخطى المسافات مرتجلاً سيفه
وجيوشاً من الوهم

في كل يوم يخوض الحروب
ويكذب في كل يوم عليه النفيرُ!
(الثالثة والنصف صباح ١٩٩٢/٤/٢١)

- ٢ -

هاتف أرملة الشهيد

تنحاز للدنيا صباحاً
تطلق الأطفال من يدها إلى جرس المدارس
تنحني للواجب البيتيّ:
من ترتيب مطبخها إلى حبل الغسيل
وما يجدّ من الأمور كأية امرأةٍ
مساءً تغلق الشرفات باستثناء واحدةٍ
ليعبر من مهمته إليها
(أين كنت؟
(وهذه الطلقات في أيّ المحاورْ؟)
هي لم تصدِّق بعد ملصقَهُ،
ولا جرسَ الغيابِ،
ولا خطاها آخر الأسبوع راكضةً على درج المقابر!
(الثالثة صباح١٢/١٢/١٩٩١)

هاتف المخيّم

أغرقته تفاصيلُهُ
ثم ناخت على ساكنيه المرايا
منذ عام أكاتبُهُ
منذ عام أمدُّ شوارعه للجنون
وأرسم فيها خطايا
لم يعد مثلما كان قبل ثلاثة عشر ربيعاً
طواف المناشير ليلاً. . . وعشّ الخلايا.
(الثالثة صباح ١٩٩٢/٧/٥)

هاتف البائع الجوّال

ختم الصحاب قصيدة المسرى
وباعوا نجمهم لليل
لا صفّارة للقادمين ولا خنادق للحراسه
لا عود (نفس حقيبتي) الأولى على كتفي
و (نفس البائع) الجوال مذْ خلّفته
يرتاد حارتنا صباحاً
يجمع الأطفال ملتفًّا بسعلتِهِ. . .
ويحكي في السياسة!
(الرابعة صباح ١٩٩٢/١٠/٢٥)

- ٣ -

هاتف الفتاة الأولى

من أعطتني كلمتها يوماً
من حاولت الرقص بعيداً خارج ساح الأصفادْ
أمسِ مصادفةً مرّت في الشارع مثقلة الخطو
تجرّ خراب العمر . . . و«دزينة» أولاد!
(الواحدة والنصف صباح ١٩٩١/٨/١٠)

هاتف الخندق

في الشارع هذا اليوم صباحاً
عاكست ثلاث بناتْ
لم تعلق في السنارة واحدة منهنّ
وحين رجعت إلى البيت
وأعطيت الجسم بكامله للمرآةْ
أبصرت زمان الخندق كم حرثت سكته فيّ
وكم كنت حريصاً ألّا أشطب من ذاكرتي
يوماً فاتْ!
(الثانية صباح ١٩٩١/٨/١١)

هاتف (. . . .)

إلى ابراهيم الجرادي

في خانة الإيجاز مبتعداً عن السرد
لو أن هذا الرب يعطيني قليلاً من تسامحِهِ
لأحكم لحظتين بخلقِهِ
لهدمت هذا الكون ثم بنيته
بيتاً على قدّي!

(الخامسة صباح ١٩٩١/٦/٥)

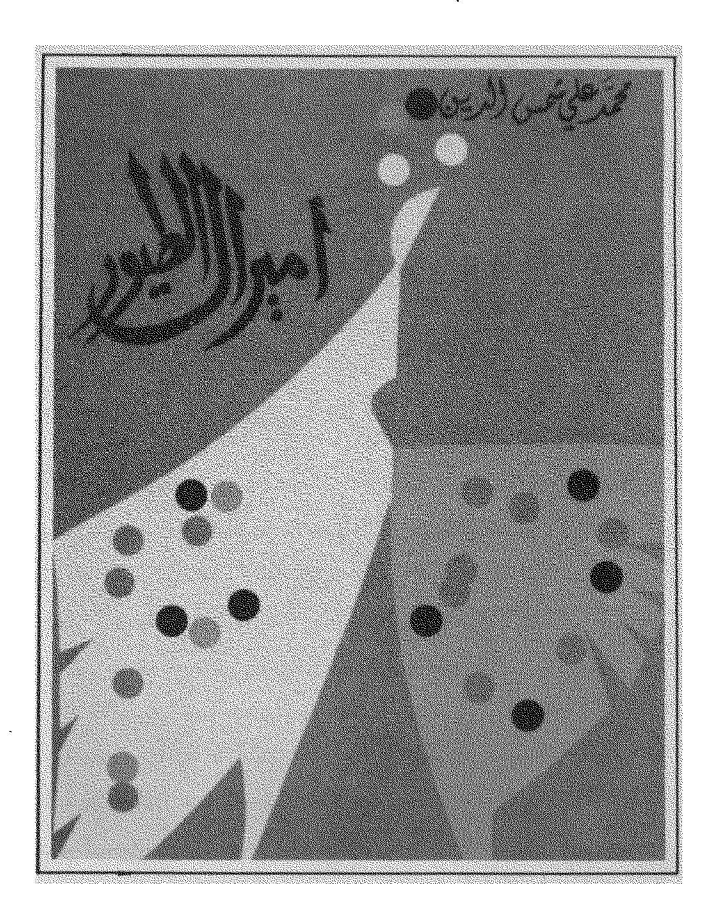
الأردن - عمان

اللّغة المغامرة في رياح المرحلة الموصدة ٢ (*)

د. سامي سويدان

● عند هذا الحدّ يكتمل مدى الحركة الأولى للقصيدة في تلاحم مقاطعها الأربعة الأولى حتى البلورة النهائيّة لعلاقة الحبّ الراقية التي تقوم بين المناضل الشهيد وقضيّته من ناحية، وبين ملتزمي هذه القضيّة ومناصريها من ناحية ثانية، وهي علاقة تتحدَّد على ضوئها القراءةُ المناسبة لهذه المقاطع. ولما كانت هذه الحركة تعرف في المقطعين الأخيرين خاصة وعبر تلاحمها الدلالي مداها النهائيَّ، فإنَّ هذين المقطعين يؤدِّيان أيضاً على المستوى الإيقاعي دوراً مماثلاً من خلال ما يرسيانه عبر التطابق القائم بين وحداتها من توازن إيقاعي للقسم الأول بأكمله. فالوحدة الإيقاعيّة الأولى في المقاطع الأربعة - وإن شكّلت علاقة مميَّزة على اشتراكها جميعاً في وضع محدَّد - فإنَّها لا تؤدِّي وحدها إلى تبيّن توازن إيقاعي في هذه المقاطع. إلاّ أنَّ المقطعين الأخيرين يضيفان إلى التطابق المذكور بين الوحدتين الأوليين فيهما تطابقاً بين الوحدتين الأخيرتين في كل منهما مع مقابلتيهما لدى الآخر (كما يمكن تبين ذلك من خلال مراجعة وحدات المقطعين المذكورين اللذين يأتيان تباعاً على النحو التالي: 3 أ/ 3 و/ 3 ج/ 3 أ ـ 3 أ/ 3ز/ 3ج/ 3أ) يتسم بحدٍّ عالٍ من التناغم والتجانس والانسجام، ويتيح اتصاله بما قبله عبر الوحدة الأولى تكامل وانسجام المقاطع الأربعة جميعها. كما تتقدم القوافي في هذين المقطعين لترفد الحركة الإيقاعية المتجانسة بمزيد من التدعيم والفعالية، ذلك أن قوافي المقطع الرابع تأتي جميعها مطابقةً في إيقاعها لتلك القائمة في المقطع الثالث، وتأتي المختلفة منها في حرف الروي في المواقع نفسها (كما يمكن تملّي ذلك من خلال المقارنة بين المقطعين بناء لما سبقت الإشارة إليه من رموز، إذ تأتي قوافيهما تباعاً على النحو التالي: أ١/د٣/د١/ أ١ ـ أ١/ج٣/ج١/أ١). وإذ يستعيد المقطع الأخير بالإضافة إلى روي وإيقاع قافية الوحدة الأولى التي تشمل المقاطع الأربعة رويَّ وإيقاعَ القافية الأخرى الواردة في المقطع الثاني (الذي يأتي على النحو التالي: أ١/ج١/أ١/ج٣) فإنه يمد هذا التلاؤم الإيقاعي ليشمل المقاطع الأربعة بأكملها. كأن الحركة الإيقاعية هنا تهدّم دائرة قبل أن تعرف في المقطع الأخير (الرابع) مرتكزها واستقرارها، كأنه نقطة جذبها ومآلها.

● على وضع مماثل يتشكل التعبير في صوره وإيحاءاته. ففي الحين الذي تعتمد فيه الصورة/الرمزية الموحية بالدلالات المتعددة في هذه المقاطع، فإن ارتكازها إلى التشبيه في المقطعين الأخيرين يسهم بدوره على المستوى الأسلوبي بتأمين التكافؤ بين العناصر المكونة للقسم الأول، حيث تتجه الصور العديدة فيه قادمة من أطراف خارجية شتى إلى الانصباب على الوضع الخاص للمخاطب: من مدى الرحيل إلى باب الولد، ومن الموت والغياب إلى الساعدين والأطراف، ومن نجم الفَلَوات إلى الجفنين، ومن الرسول في



(*) سقط سهواً الإشارة في العدد الماضي إلى أنَّ جزءاً آخر من مقال د. سامي سويدان سيتبع ما نشر منه في العدد المذكور تحت العنوان نفسه، وهنا تتمّة البحث.

الخارج إلى الغيبوبة في الداخل. . . لتعطي الطابع اللولبي الجاذب للحركة الأولى الممثلة في هذا القسم.

● منذ المقطع الخامس تعلن الحركة الثانية عن نفسها بالتوقف عن استعادة الوحدة الأولى للمقطع الأول كما كان يجري حتى حينه. وهو المقطع الوحيد في النص الذي يبدأ بقافية (ج١) مختلفة عما كان معتمداً حتى مجيئه (أ١) وعما هو وارد بعده (أ١). يضاف إلى ذلك أن حرف الردف المعتمد في القافية الثانية من هذا المقطع (أ١) والتي لا يخلو منها أي من مقاطع النص جميعها، دلالة على وحدته وتكامله، يرد لأول مرة هنا واواً مقابل مجيئه ياء في جميع المقاطع الأربعة الأولى دون استثناء.

ليس صدفة كذلك أن ينطلق هذا المقطع (الخامس) إيقاعياً من وحدتين متطابقتين لما انتهى إليه القسم الأوّل من تطابق (ج3/أ3) ليتلاءم ذلك تماماً مع وضع الحركة الثانية باعتبارها استكمالاً وتتمة للأولى. وهو وضع يجد في استعادة هاتين الوحدتين لإيقاع وحدات ترد، بالإضافة إلى تلك التي ترسي التطابق في المقطعين الثالث والرابع، في المقطعين الأول والثاني تدعيماً له.

من التصور الذي انتهت إليه الحركة الأولى في اعتبار الموت غيبوبةً في العشق، تنطلق الحركة الثانية متابعةً لهذا العاشق في حالته المذكورة، لتصله بما يتلاءم وشروطَها. هكذا تختلف مخاطبته لتعينه في فعالية جديدة تميزه وحده بقدر ما يشكل الوصل والحلول من سر لا يمكن البوح به أو التعبير عنه. إلا أن هذه الحلول تتيح اتصالاً خاصاً بالأرض والطبيعة التي تتفاعل معه، ووحده يفهم لغتها. ففي الموقع الذي أضحى فيه المخاطب في حلوله الصوفي في المحبوب الوطن والقضية، بكل ما يتضمنه ذلك من بلوغ أسرار ومعرفة خبايا، يمكن للمتكلم أن يدعوه إلى السعي في الأرض والتعرف إلى حالاتها. فيتعين بذلك مسار الحركة الثانية باعتباره مساراً يمضي من الداخل نحو الخارج، وفي حركة لولبية متوسعة لا تأتي المقاطع الأربعة التالية إلا لتمثيلها في تشكلات متمايزة تؤدي ارتياد المجهول وطرق الخفي في تجربة العشق.

● ميزة هذه المقاطع أنها تأتي مزدوجة بحيث يجتمع المقطعان السادس والسابع معاً مقابل اجتماع الثامن والتاسع. ولا شك أن بدء كل من السادس والثامن بالجملة الطلبية الواردة في المقطع الخامس («انهض الآن») يشكل إلى جانب انطلاق كل من السابع والتاسع من تعبير سبق ظهوره في المقطع السابق على كل منهما («ثم جسّ» بالنسبة للسابع، و«إنني أبصرهم» بالنسبة للتاسع) علامة لغوية ونحوية فارقة دالة على الازدواج المذكور. كأن هذا الازدواج يتقدم هنا لتأدية هذه الحركة الثانية المتوسعة، وللتمكن من الإحاطة بها. كما يدل على تكامل هذه المقاطع وتميزها التكوين الثلاثي الوحدات الذي يأتي عليه المقطعان الأول (السادس) والأخير (التاسع) فيها. إلا أن المقطع السادس لا يجيء ثلاثيّ الوحدات فقط، بل إنه لا يعتمد إلا قافية واحدة أيضاً (أ١). والنظر في المقطع السابع يبين أنه بدوره يعتمد قافية واحدة (أ١) خلافاً للمقاطع الرباعية الوحدات الأخرى جميعها. والقافية المذكورة في المقطعين (السادس والسابع) هي ذاتها، وترد فيهما على توزيع يظهر وكأنها تسدّ في كل مقطع الفجوات التي يشكلها غيابها في المقطع الآخر، لتؤلف جميعاً في عددها ومواقعها وحدةً مماثلة لتلك التي عرفها كل من المقاطع السابقة عليهما دون استثناء (تأتي القافية في المقطع السادس على النحو التالي: أ١/-/أ١(-)، بينما ترد في السابع على النحو: -/أ١/-/أ١) مكرسة بذلك تكاملَ المقطعين وتميزهما بشكل بارز. وهو تكامل لا ينقطع عما سبقه بل يتلاحم معه، كما يمكن للإشارات النحوية أن تؤكد ذلك.

● فهذان المقطعان (السادس والسابع) يشتركان مع المقطع السابق عليهما (الخامس) باعتماد الصيغة الطلبيّة - الجوابية المتماثلة، حيث يأتي تطابقها في المقطعين المذكورين مؤكداً لتمايزهما في هذا التلاحم المتكامل (جسّ. . . ترتجف. . . ، وجسّ. . . تسمع. . . ، وجسّ. . . تسمع. . .) كما يشكل استعمال الضمائر الواردة في هذه المقاطع الثلاثة دالاً إضافياً على هذا التلاحم. فضمير الغائب المفرد المؤنث الذي يظهر للمرة الأولى في المقطع الخامس يمثل، في اجتماعه مع المخاطب المفرد المذكر هنا، علامةً نحوية فارقة تتلاءم مع التحول الدلالي الذي يبدأ مع هذا المقطع الذي تنطلق منه الحركة الثانية في القصيدة.

الملاحظ أن اجتماع هذين الضميرين، وخلافاً لما هو قائم في جميع المقاطع الأخرى، يشكل قاسماً مشتركاً بين المقطع الخامس والمقطعين اللاحقين ليرفد ترابطها بقوة أكبر ومتانة أشد. وربما كان في انضمام ضمير الغائب المفرد المذكر إلى المقطع الأخير بينها (السابع) إشارة إلى صلة الانعطاف الحاصل فيها والوجهة النابذة للحركة الثانية، أو طبيعتها المتنامية الاتساع.

في هذه الوجهة بالذات ينهض التلاحم المتكامل بين المقاطع الثلاثة المذكورة لينشئ على المستوى الدلالي علاقة فريدة بين الأرض والمخاطب. فالتوجه إلى هذا الأخير في المقطع الخامس يقارب، بالإضافة إلى تلاؤمه مع وضعه كعاشق يستنهض من غيبوبة الوصل إلى حركة هي أقرب ما تكون إلى وجه آخر للوصل عبر ذلك الارتعاش المتجاوب معها من قبل الأرض، العنصر الذي يتم عبره هذا الوصل الجديد، والذي تتجسد فيه تلك الفعالية التي كان لذكر الموت أن يرتبط بها، والتي تشكل إلى جانب الهدف أو القضية رهان المستقبل (في المقطع التالي): يدي المخاطب. هذا العنصر بالذات هو الذي يعتمد في المقطعين السادس والسابع للاتصال بالأرض

والنهر. ويأتي تلازم فعاليته مع حركة السعي بالأرض التي تظهر كغاية للاستدعاء والاستنهاض، مؤدى عبر ذاك الجناس اللافت بجرسه الخاص («وجسّ»... «ثمّ جسّ»...). قد لا يكون مجيء هذا الجناس هنا اعتباطياً بقدر ما يأتي تجاوب الأرض والنهر مع اليدين صوتياً. ففي المقطع السادس تتجاوب الأرض مع يدي المخاطب في نبض عال يشير إلى بالغ حيويتها وزخمها، وهو في اجتماعه مع ميزان الفصول يومئ إلى أنها هي التي تحدد الزمان ولا تتحدد به، تنتقل من دور المنفعل إلى الفاعل، وأن هذا التحديد ينزع عن الزمان اختلاله، يعيد إليه توازنه. كأن في ذلك كله إيحاء قوياً بأن التفاعل الحميم بين المخاطب العاشق - المناضل والأرض يعبر عن نفسه في هذه الثورة النّاهدة إلى تأدية ما هو عميق وأصيل في هذه الأرض، وإلى إصلاح الخلل التاريخي عليها. ويعلن المقطع السابع عن تجاوب النهر مع اتصال المخاطب به، عبر أصوات الماء تتردد بكاء ونحيباً وعويلاً دموياً. فتأتي هذه الأصوات الحزينة المجرحة متجاوبة مع الأسف الذي يظلل خسائر هذه الثورة ومعاناتها.

● لا تأخذ الصورة التعبيرية في كل من هذين المقطعين مداها الدلالي إلا ضمن تكاملهما معاً في إطار الحلول المفترض للمناضلين العاشقين في أرضهم. فالصورة الرمزية المركبة التي يأتي بها المقطع السابع والتي توحي في خاتمتها بالتضحيات التي تبذلها النخبة الصافية، وفي الحزن العام المتغلغل في شرايين الأرض بالترابط الوثيق بين هذه النخبة والشعب، لا يحد ما تثيره بكائيتها المتفجعة من ضعف وسلبية إلا ذلك الدفق القوي لحركة هذا الشعب التي تصر على فرض قانونها الطبيعي الصحيح كما يشير إلى ذلك المقطع السادس. وربما جاء وضع القوافي في هذين المقطعين كما أشرنا إلى ذلك أعلاه ليلمع بصورة خفية إلى قراءة متداخلة أكثر من كونها متتابعة للمقطعين معاً.

● قد لا يكون هناك ما يرجح قراءة كهذه مثل المقطعين التاليين حيث يتبلور المدى الدلالي الآنف الذكر، ويعرف في الوقت نفسه اتساعاً أكبر وزخماً أشد. والجملة الطلبية التي تفتتح المقطع الثامن مكررة ما انطلق من المقطع السادس تشكل علامة لغوية ونحوية على هذا الاتجاه. ففي المقطع الثامن يُعلن نهاية موت وبدء حياة. لعل الموت المقصود هنا هو الموت الثقيل الرازح في العيش اليومي العبودي للناس، خلافاً لذاك الخفيف الذي يطرأ كالغيبوبة على المناضلين من أجل الحرية. لذلك تشكل خاتمته بداية المسيرة الجماعية العارمة التي تحقق المعجزات بقدر ما تؤدي في تحققها إلى انبعاث للذات من الموت، وإلى استرداد للحرية وتفتح وانطلاق من رتاج الكبت والخضوع.

قد يكون لاندفاع هذه الحركة الجامحة أن يفسر هذا المقطع إلى ذاك الذي يليه (التاسع) وأن يفسر أيضاً هذا الاجتياح الكاسح الذي يبني وضعاً جديداً في هذا المقطع الأخير. ذلك أن هذه الجموع المتقدمة تضيف إلى انبعاثها خلقاً جديداً للوطن على صورتها، بحيث يمتزج وجود هذا الأخير بوجودها في ذلك الأفق القريب الذي تتطلع إلى تحقيقه بقدر ما تجسده. إلا أن هذا الفتح الوجودي المتجدد الذي يفيض حتى يجمع الشعب والوطن - والمقطعين ببعضهما - في وحدة كيانية فريدة، ينتهي إلى إعلان ما يمكن اعتباره غايةً وكشفاً لسرّ الوصول، في ذكره لاسم «الجليل» في ما يمكن أخذه على أنّه إعلان لكلمة السر في القصيدة بأكملها، كلمة عندها تنتهي الحركة الثانية، ولا يأتي بعدها أي كلام جديد، نظراً لكون المقطع العاشر والأخير هو استعادة حرفية للمقطع الأول. وإذ تفضي نهاية الحركة المذكورة إلى هذا الاسم فإنها تضيء القصيدة بأكملها على معطى جديد مقوماته الأولى الانتفاضة الشعبية في فلسطين، والمساهمة الرئيسية فيها للأطفال، ولجوؤهم فيها إلى مقاومة المحتل الصهيوني بالحجارة، والانبعاث الذي أدت إليه هذه المقاومة في الوضع الشعبي الذي كان راكداً تحت الاحتلال، والخلل التاريخي الذي تحاول أن تصلحه على أرض الوطن بالذات لتحدد على هذه الأرض وبتضحياتها الجمة صورة للوطن وللوجود الفلسطيني في آن...

● يضاف إلى ما ذكر سابقاً عن ترابط هذين المقطعين (الثامن والتاسع) بعض العلامات اللغوية والنحوية والإيقاعية التي توضح صيغة هذا الترابط. ففي المقطع الثامن وللمّرة الأولى في النص ضميرا الغائب المذكر (هم) والمتكلم المفرد (الياء) - إلى جانب ضمير المخاطب المفرد المذكر (المستتر) - وهما يأتيان كذلك في المقطع التاسع - وحدهما - فيشكلان علامة نحوية بارزة على تلاحم المقطعين، ويدلان باجتماعهما المتفرد فيهما على انخراط الذات بالجماعة. وهو انخراط إن بدا في المقطع الثامن في دور الشاهد على الحدث التاريخي، فإنه يتقدم في المقطع التاسع في دور مماثل لدور الخلق الذي تؤديه الجماعة، وتكون صورة المرآة هنا موحية بهذا التماثل، حيث يضاهي نضالَ المثقفين بالكلمة نضالُ المقاومين بالحجر وغيره. وفي صورة المرآة هذه بالذات يرتسم شكل الوطن. ربما بسبب ذلك يغيب للمرة الوحيدة ضمير المخاطب المفرد المذكر عن مقطع (هو التاسع) في هذه القصيدة بعد أن وسم جميع المقاطع السابقة بميسمه، ليدل هذا الغياب على الوضع الجديد والمتميز الذي ينشأ مع هذا المقطع المذكور. وإذا كان استعمال الضمائر يشهد في هذا القسم الثاني تحولاً من المفرد (في المقاطع الثلاثة: الخامس والسادس والسابع) إلى الجمع (في المقطعين الثامن والتاسع) فكأن

هذا التحول يأتي ليتناسب مع وضع الحركة الانفتاحية أو الامتدادية المتنامية التي تتكون فيه. كأن تناقض هذه الحركة بتوسعها مع الحركة الأولى بانحسارها يجد في وضع الضمائر ما يقابله ويؤيده. ففي حين يجتمع ضمير الغائب المفرد المذكر مع ضمير المخاطب المفرد المذكر في المقاطع الثلاثة الأولى من القصيدة، ليأتي هذا الأخير وحده في المقطع الرابع (آخر الحركة الأولى) يجتمع ضمير المخاطب المذكور مع الغائب (مفرداً مؤنثاً ومذكراً وجمعاً مذكراً بناء لما بيّنا أعلاه) في المقاطع الأربعة التالية (من الخامس حتى الثامن) ليغيب عن المقطع التالي لها (التاسع والأخير في الحركة الثانية المكونة من هذه المقاطع الخمسة جميعها، من الخامس حتى التاسع) فيأتي هذا الاستعمال للضمائر متجانساً إلى حد كبير مع الوضع المتميز لتشكل النص ودلالاته.

● لا تظهر العناصر الإيقاعية في المقطعين (الثامن والتاسع) مع ذلك على تكشل متكافئ مع العناصر الدلالية والنحوية المتلائمة، فتبدو على اضطراب وتبعثر فيهما أشد من ذينك اللذين يلحظان كذلك في المقطعين السابقين عليهما (السادس والسابع) كما يمكن التحقق من ذلك بالنظر في الوحدات الإيقاعية لهذه المقاطع (التي تأتي تباعاً من السادس حتى التاسع على النحو التالي: 3 أ/3 ب/3 ج/ - 3 ب/3 أ/3 ج/3 أ - 3 ج/3 ح/3 أ/3 د - 3 هـ/3 ب/3 أ). إلا أن القافية التي جاءت على انسجام وتلاؤم في المقطعين السادس والسابع لتعوض إلى حد كبير الخلل الإيقاعي فيهما كما أشرنا إلى ذلك سابقاً، تأتي هنا في الثامن والتاسع لتؤدي مثل هذا الدور، ففي مقابل ورودها في الثامن تامة متوازنة على النسق المماثل لذاك الذي عرف في المقاطع الخمسة الأولى (ترد قوافي المقطع الثامن كما يلي: أ١ - د١ - أ١ - د٢) يمكن القول إنها غائبة في التاسع (وذلك بقدر ما يتكرر حرف روي وحركة ما قبل الساكن الأخير في نهاية كل وحدة إيقاعية). لكن اجتماع المقطعين معاً يبرز تلك القافية الخفية الكامنة في الوحدة الإيقاعية الأخيرة فيه (حيث يمكن تمثيلها على النحو التالي: -/-/أ١). ولما كانت هذه القافية الأخيرة متضمنة لاسم العلم (الجليل) الوحيد في النص، فإن ورودها على هذا النحو دليل على الدور المتميز لهذا الاسم الذي يتكشف في نهاية الحركة الثانية والنهاية المبدئية للقصيدة عن كونه سر الروي المعتمد فيها، وهو الروي الذي لا يخلو منه أي مقطع من مقاطع القصيدة العشرة جميعها على الإطلاق، خلافاً لوضع بقية أحرف الروي الأخرى. إنه الأساس الذي تشاد عليه القافية، وانطلاقاً منه يجدر التعرف إلى قيمتها ودورها. وقد يكون في اعتماد حرف النون الذلقي مثله مثل اللام في نهاية الوحدة الإيقاعية الأولى من المقطع التاسع تعويض عن غياب القافية في الإطار الداخلي لهذا المقطع، وتلميح رهيف إلى وجودها في إطار النص ككل (قد يكون من الطريف أن يلاحظ، مع أخذ الإشارة الأخيرة بعين الاعتبار، التوزيع المتوازن لحرف الردف في المقاطع الأربعة الممتدة من السادس حتى التاسع، حيث يرد الواو مرتين في السادس والياء مرتين في السابع، والياء والواو تباعاً في الثامن ثم الواو والياء تباعاً في التاسع، فتمهر هذه المقاطع بمزيد من علامات التلاحم والتكامل المتناسقين).

إن المقطع الأخير إذ يكرر المقطع الأول يستعيده في توزيع جديد يفترض إلى جانب أخذ الامتداد القادم إليه من الحركة الثانية بعين الاعتبار، تمهلاً وترويّاً في مقاربته غير منقطعين عن الامتداد المذكور، ليغلب الرجاء على اللهفة، وليشغل فيه الولد الموقع الذي يعين فيه أفق هذا الرجاء والذي يتيح له أن يمهر النص بتوقيعه. فيبقى هذا النص في دلالته وإيقاعه مفتوحاً، رغم حزنه، على هذا الأمل الغض الجميل.

ضمن هذا المنظور تجيء استعادة المقطع الأول في الأخير (العاشر) استدراجاً إلى استعادة القصيدة على أساس هذه المقومات التي بلغتها، لتستقيم بذلك وجهة الإيحاء وتفقه لغة الرمز وتتملى أبعادها الدلالية والجمالية المتميزة؛ حيث يصبح الوجه الجميل اختصاراً رمزياً مكثفاً لأطفال الانتفاضة في فلسطين شهداء ومقاومين، والحرب عليهم وإجلالهم موقفاً ذاتياً وعاماً في الآن نفسه، ولعل نضالهم المميز الذي احتل أفق المرحلة وغطى بحضوره الفذ على أي طرح آخر، بالقدر نفسه الذي شكل ببذله اللامتناهي حداً لأي تصور وجودي خارجه، هو الذي يتيح لأصحابه أن يصبحوا رجاء المستقبل ورهان الحركة النضالية والتاريخية. وتأتي الكلمة الأخيرة في المقطع الأخير لتتجاوب مع كلمة سر القصيدة، فيبدو هؤلاء الأطفال، وبمصطلح لغوي مستمد من الديوان ومن بعض شعراء المقاومة الفلسطينية معاً «عصافير الجليل»، ويتقدم المخاطب وكأنه يصدق عليه قبل أي شخصية أخرى تعبير «أميرال الطيور» أو أنه الأجدر به.

على هذا النحو تتبدى قيمة النص الجمالية من خلال ما تقدم من إشارات إلى مدى تحقيق التناسب أو التكافؤ بين عناصره المكونة. وإن كانت هذه الإشارات تغري بالانصراف إلى أوجه أخرى تناصية أو فكروية أو نفسانية... فإن طرق هذه الأخيرة جميعاً يصبح انطلاقاً من الدراسة الجمالية أيسر وأمتن.

وإذا ما بقيت هذه الدراسة دون طموحاتها ولم تبلغ مرادها في تقديم نموذج فعّال لبحث منهجي في الإبداعية الشعرية، فلعلها تمهد الطريق لذلك، أو على الأقل تفتح باباً يفضي إليه...

«سيزيف» ...
صخرة منقّحة

هنري زغيب

... وحكمَت الآلهة على «سيزيف» أن يرفع صخرةً هائلة من قعر الوادي إلى قمة الجبل حتى إذا بلغ القمة، بعد آلاف من السنوات، تسقط الصخرة من جديد إلى الوادي فيعود يرفعها طوال آلاف السنوات من جديد، لتعود فتسقط ويعود فيرفعها... في عملٍ يائس بدون نهاية.

عيناي مُغمضَتان من ولَعٍ
وبابُكِ مُغلَقٌ دون الصباحِ
ودونَ شمس الفجرِ
والفجرُ اشتهاءٌ للسفَر!
ويجيءُ صوتُك مُثقلاً بالبُعد
يمتدُّ احتراقاً موجِعاً بيني وبيني
والصدى المَحنيُّ يعبر غفلة الحُراس
عند البابِ يبلُغني
فأبصر رعشة الصوت المُحاذِر
من بصَر:
ـ أغمِضْها عينيكَ.
ـ أغمضتُ.

ـ استبِقْ جفنيكَ، مُدَّهما.
ـ مددْتُ.
ـ وهاكَ فوقهما أمدِّد قبلتي
وأغيب...
حُكمي أن أغيب!

* * *

وأعود أقرَع بابَك المَرصودَ
في وجهي
ووجهي مدرِكٌ أني أخيب
ويخيب في لهَفي السؤال
وعلى جبيني خَتمُ كل العاشقينَ

قطَفْتُه من ضوء هامات الجبال
وأتيتُ من دورَان هذي الريحِ
أدعوكِ.
استجيبي للدُعاء...
تشتاق نفسي للضياءِ
ونور وجهكِ هالةٌ عبر العصورِ
وليس يبلُغني الضياء...
من جَدب صحرائي، إليكِ أتيتُ
ألتمس الحنان
أَحرقتُ خلفي كلَ جسرٍ
ـ ليس لي رُجعى ـ

وها يبِسَتْ كرومي والدوالي هاجرَتْ

وتشقّقت خلفي الخوابي

عند أبواب المعَاصرْ.

ووَقفتُ بين يديكِ أسألُكِ اتحاداً

للعناصرْ.

جسدي يضيق لوسع هذا الكون بي

علَّ اتحادي فيك ينقذُني إلى

وسع الحياة!

هوذا دُعائي امتدَّ دربأً بيننا

والحُب بات لديكِ طقسَ عبادةٍ

هاتي حنانَكِ «هللويا» للصلاة!

* * *

... ويَخيب دهرٌ عند بابكِ جاثياً

عينايَ مغمضتانِ من ولَعٍ

وبابُكِ مغلَقٌ دون الصباح...

ويعود صوتُكِ حافياً:

ـ كُفَّ النداء.

فردوسنا المَفقود والمَوعود

أحلى أن نُواعَدَهُ ونُحْرَمَهُ

فلا يأتي اللقاءُ

ولا يكون لنا صباح.

* * *

ويظل فيَّ صَمتُ الخيبة الوُجعى

فيندى من جبيني وشمُ كل العاشقين!

أيكون أنّ النار في البركان

أشهى قبل يطفئُها المَوت

أنصاباً تَعالى من جَليد؟

لكنَّ قمحَ الحقل أخصَبُ أن يبادره الجنى

فتظلُّ في بال الحَصاد سنابلٌ جَوعى

تطرِّز حلمها بمواسم الخصب الجديد!

أيكون أنّ شذا البخور

يضيع حين يضوع في النفَث

البديد؟

لكنَّ في بال الصلاة البِكر وَجْداً

يستعيد البدءَ أبهى

كلما صلّاه جاثٍ تائباً

يهفو إلى الوجه البعيد!

أيكون بي «سيزيفُ» يلهث

بعد آلافٍ من السنوات

كي أقضي العقوبة عن جميع العاشقين؟

أتكون صخرتُهُ عذابي:

من عميق الوادِ أرفعها

وقمةُ بابكِ المرصود ترفضها

فأرجِع بعد آلافٍ من السنوات

أبدأ من جديد؟

* * *

أخشى يجاوزني الزمان المُرُّ

ينساني شريداً عند قارعة

الزمان

ويذوب عمري عند بابكِ جاثياً

وأنا

ـ يعلّلني انتظار شروق بابكِ من

غياب ـ

عيناي مغمضتانِ من شغَف الصلاةِ

وأنتِ قلبُكِ موصَدٌ بالسر

بابكِ موصَدٌ بالسر

يُغلِق دون شمس الفجرِ

باباً

تلو بابٍ

تلو باب...

بحيرة الليمون ـ فلوريدا

(الولايات المتحدة)

في الابداع النقدي على ضفّتي النهر المقدّس

د. شاكر النابلسي

> إنَّ الشرطَ الأساسي لقيام المثقف بدوره هو منحه حرّيّة التعبير عن نفسه. أمّا الادّعاء بأنَّ ذلك معناه منحه حرّيّة الخطأ، فلا يُعبّرُ إلاّ عن احتقارٍ للإنسان واتّهامه بأنّه لا يسلك السبيل السويَّ إلاّ بالعصا.
>
> غالب هلسا

١ ـ مقدّمة في شرح المظاهر وأسباب الأزمة النقديّة

حالنا كحال بقيّة أقطار العالم العربي.

فكما أنَّ المدارس والمناهج في العالم العربي تتعدَّد، وتتنوَّع، كذلك هو الحال مع النقد الأدبي العربي على ضفّتي النهر المقدَّس؛ مع شيء من التميّز والاختلاف، وهو أنّ معظم نقّاد الأدب الإقليميّين في العالم العربي يركّزون على دراسة الأدب المحلّي تركيزاً شديداً، وإذا ما فرغوا منه التفتوا إلى دراسة باقي نتاج العالم العربي الإبداعي. وهذا ما عزّز من قدرة، وانتشار الأدب العربي في مصر، الذي تولّاه نقّاد كبار بدءاً بطه حسين وانتهاءً بفاروق عبد القادر.

كذلك كان حال العراق والجزيرة العربيّة والمغرب العربي. أمّا نقّاد بلاد الشام ـ ومنهم نقّاد ضفّتي النهر المقدَّس (فلسطين والأردن) ـ فقد انشغلوا بدراسة الأدب العربي في مصر وفي العراق أكثر من انشغالهم بالأدب العربي على ضفّتي النهر المقدَّس. والدليل السريع على ذلك أنّ روائيّاً بارزاً كغالب هلسا لم ينل من الدراسة والتقويم من قبل نقّاد الضفّتيْن ما ناله روائي كنجيب محفوظ، أو جبرا ابراهيم جبرا. كما أنَّ شاعراً كعبد الرحيم عمر لم ينل من الدراسة والتقويم ما ناله شعراء عرب آخرون كصلاح عبد الصبور أو السيّاب، أو غيرهما. كما أنَّ قصّاصين موهوبين كسالم النحّاس، وجمال أبو حمدان، والياس فركوح، لم ينالوا قسطاً يذكر من الدراسة والتقويم كالذي ناله من قبل نقّاد ضفّتي النهر المقدّس قصّاص كيوسف ادريس، أو عبد الرحمن الربيعي، أو غيرهما.

فحركة الأدب العربي على الضفّتيْن مازالت بحاجة إلى جهد نقدي كبير في الكمّ والكيف لكي تستطيع أن ترصد وتقوّم هذا النتاج الأدبي الذي بدأ يغزر ويتلوّن منذ مطلع السبعينات، وحتّى الآن.

فهل هناك، إذن، أزمة في النقد العربي على ضفّتي النهر المقدّس؟

أعتقدُ أن الأزمة قائمة، وهي جزء من الأزمة النقديّة القائمة في العالم العربي، وتُردُّ أسبابها إلى ما يلي:

١ ـ ضعف النتاج الأدبي العربي في الضفّة الشرقيّة شعراً ونثراً نتيجة لحداثة تاريخها الذي بدأ في العشرينات من هذا القرن. فطوال ثلاثين سنة ممتدّة من عام ١٩٢٠ إلى عام ١٩٥٠، لم يظهر لدينا شاعر يستحقّ الدراسة إلاّ مصطفى وهبي التلّ، ولم يظهر لدينا ناثر يستحقّ الدراسة إلاّ محمد أبو غنيمة، في حين كانت باقي أقطار العالم العربي تعجّ بالشعّار والنثّار، وهذا ما استدعى ولادة نقّاد لهذا النتاج الأدبي.

٢ ـ وعندما بدأت ملامح المجتمع العربي في الضفّة الشرقيّة بالتشكّل، وقعت نكبة فلسطين عام ١٩٤٨، وبدأت الهجرة الفلسطينيّة الأولى إلى شرق الأردن. وتمّت وحدة الضفّتين عام ١٩٥٠، الأمر الذي استدعى تغيير التركيبة الاجتماعيّة والبنية الاقتصاديّة للمجتمع العربي في الأردن، واستدعى بالتالي تغيير البنية الثقافيّة أيضاً. وكانت النتيجة اختلاط السمات الثقافيّة، والصبر وقتاً كافياً لكي يتمّ استقرار التركيبة الاجتماعيّة الجديدة،

والبنية الاقتصاديّة الجديدة، والخلطة الثقافيّة الجديدة على شكل من الأشكال. وبدأ الشكل الجديد للمجتمع العربي في الضفّة الشرقيّة يبرز بعد ستّ سنوات (١٩٥٦) عندما جرت الانتخابات النيابيّة لمجلس النوّاب الخامس. وبرز الشكل الثقافي بصورة واضحة من خلال الإدارة الحكوميّة الجديدة، التي تمثّلت بحكومة النابلسي عام ١٩٥٧. وأخذت الملامح العامّة للمجتمع العربي الجديد في الأردن بالاكتمال إلى أن وقعت حرب ١٩٦٧، فطرأ تغيير على شكل المجتمع، في بنيته الاجتماعيّة والاقتصاديّة والثقافيّة، وانتظر المجتمع زمناً لكي يهضم ويستوعب التغيير السياسي الجديد، الذي تبعه تغيير في البنية الثقافيّة أيضاً. وما كاد المجتمع يأخذ شكله الجديد بعد عام ١٩٦٧، حتّى وقع الخلاف بين الإدارة الأردنيّة وبين منظمة التحرير الذي نتجت عنه أحداث أيلول ١٩٧٠، فأعيد خلط أوراق المجتمع من جديد، وانتظر المجتمع شكله الجديد بعد حوادث ١٩٧٠، وأخذ وقتاً طويلاً، لكي يعيد تشكيل بنيته الثقافيّة على أساس من أبنيته الاجتماعيّة والاقتصاديّة.

٣ ـ ومن هنا، يتّضح لنا أنّ المجتمع العربي في الضفّة الشرقيّة كان منذ عام ١٩٢٠ إلى ما بعد ١٩٧٠ في حالة انتظار دائم... جعلت عطاءه الثقافي عطاء الانتظار واللااستقرار، وجعلت حركة النقد في انتظار انتهاء الانتظار وبدء الاستقرار.

٤ ـ يتبيّن لنا أنّ هذا المجتمع كان في حالة نموّ وانتكاس دائمين...

وزهرة المبدع زهرة بريّة، تنبت في كل ناحية، وتحت أيّة ظروف، بينما شجرة الناقد لها شروطها الحضاريّة الخاصّة. فالناقد نتاج مجتمع متقدّم اجتماعيّاً واقتصاديّاً وثقافيّاً. وشرط وجود الناقد هو شرط التقدّم الثقافي العام. ومن هنا أنتجت أفريقيا مثلاً مبدعين عظماء، في حين أنّ هذه القارّة لم تنتج ناقداً واحداً مرموقاً. كذلك الحال بالنسبة للجزيرة العربيّة الآن مثلاً؛ فقد انتجت شعراء مجيدين، لأنّه من الممكن للشعر أن ينبت في الصحراء القاحلة، وفي الغابات الافريقيّة الكثيفة سواء بسواء، ولكنّ هذه الصحراء لم تُنبت ناقداً واحداً مميّزاً. أمّا مصر فقد استطاعت أن تنبت شعراء ونثّاراً كثراً، واستطاعت أن تنتج في الوقت نفسه نقّاداً كباراً، لأنّها أخذت في القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين بأسباب الشرط التاريخي والحضاري لولادة الناقد الجيّد. وكان هذا الشرط يتلخّص في بناء مجتمع حضاري منفتح اجتماعيّاً، يُنتج الزراعة والصناعة، ويتّصل بالآخر الخارجي ويثاقفه وينوّع تشكيله الثقافي، من مسرح وسينما وموسيقى وفنون تشكيليّة، وخلاف ذلك؛ وهذه الأسباب تشكّل بمجموعها تربة صالحة ومناخاً ملائماً لولادة الناقد. ونحن هنا لم يكن لدينا شيء من هذا، فتعسّرت ولادة الناقد عندنا، بل إنّنا لم نحبل به، لأنّ الذكر (وهو الشرط التاريخي والحضاري) لم يكن موجوداً. فكنّا بحاجة إلى معجزة إلّهيّة!

٥ ـ ومن الأمور التي ساعدت على افتقاد الناقد في هذا المجتمع، نوعيّة البنية الاجتماعيّة، وافتقاد الحرّيّة الاجتماعيّة التي كانت سائدة من العشرينات حتّى مطلع السبعينات تقريباً. فمن المعروف أنّ هذا المجتمع مجتمع أبوي بطركي شأنه شأن أيّ مجتمع عربي آخر ما عدا مصر تقريباً. وهو مجتمع طغياني، لا يسمح للرأي الآخر داخل العائلة أو المدرسة أو الجامعة أو المكتب بالبروز والإشراق. والناقد بحاجة إلى أرض واسعة من الحرّيّة، وبحاجة إلى هامش حرّيّة أكبر من هامش المبدع. فأدوات المبدع كالستر والرمز والغموض لا تستدعي شرط وجود الحرّيّة الاجتماعيّة، في حين أنّ أدوات الناقد كالكشف، وفكّ الرموز، والوضوح، لا تتوفّر إلّا في مجتمع يتمتّع بالحرّيّة، وبأكبر هامش من الحرّيّة؛ فالحرّيّة قرينة للنقد وشرط له، في حين أنّ الإبداع لا يشترط هذه الحرّيّة؛ بل إنّ فقدانها يؤجّج جمار الإبداع في بعض الأحيان.

أدوات المبدع، كالستر والرمز والغموض، لا تستدعي الحرّيّة الاجتماعيّة، أمّا أدوات الناقد كالكشف وفكّ الرموز والوضوح فشرطها تلك الحرية

---

٦ ـ إنّ حركة النقد عامّة... عبارة عن بستان ذي وحدة إنتاجيّة واحدة، ينتج أشكالاً وأنواعاً مختلفة من الثمار. وبستان النقد في المجتمع، كان عبارة عن «حاكورة» بلا أشجار: له أسواره، وله بابه، ولكنّه بلا أشجار نقديّة في مجال الاجتماع والاقتصاد والسياسة، وبالتالي خلت منه أشجار النقد الأدبي والفنّي. فكلّ أشجار البستان تكمل بعضها وإلّا لما استطعنا أن نطلق عليها بعد ذلك بستاناً نقديّاً وإنّما «حاكورة» تناقديّة فحسب.

٧ ـ لقد سبق أن ذكرنا أنّ هذا البلد ـ نتيجة لموقعه الجغرافي كممرّ، ونتيجة لبنيته السكّانية كشعب خليط من البدو، وأبناء بلاد الشام والجزيرة العربيّة والعراق ومن المسلمين غير العرب كالشركس والشيشان، ونتيجة لوضعه الاقتصادي كبلد فقير الموارد، ونتيجة لعمره السياسي القصير ـ قد كان وطناً متعدّياً بغيره ولم يكن لازماً مكتفياً بنفسه. وقد انّساق هذا التعدّي بغيره وعدم اللزوم بنفسه على حركته النقديّة، كما انساق على حركته السياسيّة التي كانت في معظم الأحيان تتحرّك بإشارات من خارجه، وحركته الاقتصاديّة التي كانت تتحسّن بتحسّن

حالة جيرانه الاقتصاديّة وتسوء بسوء حالة جيرانه الاقتصاديّة. فكان الإبداع الأدبي والفنيّ في الأردن صدى للإبداع الأدبي والفنيّ في العالم العربي، يتلوّن بلونه، ويتشكّل بأشكاله، ويتأثّر بمدارسه، ويتبع مناهجه. وكان النقد الأدبي في الأردن كذلك على هذا النحو من التعدية، وافتقار اللزوميّة والاستقلاليّة الشخصيّة المحليّة الذاتيّة. فكان لا يسير مع الناس ولكنه في الوقت نفسه لا يخطو وحده، وإنّما كان ولا يزال يسير مع الناس ويخطو معهم كذلك.

٨ ـ ومن هنا، كان علينا أن نأخذ بالشرط الجغرافي، لا التاريخي، عند دراستنا للإبداع الأدبي والفنيّ في هذا البلد، وكذلك عند دراستنا للحركة النقديّة. ومعنى هذا أن ندرس كلّ هذا من خلال موقعنا الجغرافي كجزء من بلاد الشام، ومن خلال كون بلاد الشام جزءاً من العالم العربي؛ باعتبار أنّ هذا البلد تمثّلت فيه الثقافة الشاميّة، أكثر من أيّ بلد شامي آخر، وذلك لأسباب كثيرة ، منها الموقع الجغرافي، والتركيبة السكنيّة المختلطة (ففيه أردنيُّون، وفلسطينيُّون، وسوريُّون، ولبنانيُّون). (١)

٢ ـ ما فرّقته السياسة.. جمعه الأدب والنقد

إنّ ما فرّقته السياسة بين الشعبين الأردني والفلسطيني قبل عام ١٩٤٨، وما جمعته السياسة بين الشعبين بعد عام ١٩٥٠، وما عادت السياسة وفرّقته بعد ١٩٧٠ ـ مكرّسةً هذا الانفصال رسميّاً في عام ١٩٨٦ بما سُمّي بـ«فكّ الارتباط» ـ قد جمعه الأدب والإبداع والنقد بشكل عام تحت عنوان واحد اخترناه وهو «شعب النّهر المقدّس».

فلو تأمّلنا ما فعله «الأوائل» من نقّاد «شعب النّهر المقدّس» ودارسيه، لوجدنا أنّهم كانوا يشتركون في وحدة «الهمّ» الثقافي، ووحدة «الرؤية» الثقافيّة. وهذه الأخيرة أسبق وأعلى من حيث القيمة الحضاريّة من الوحدة السياسيّة، التي تليها كمحصلتها. فمنذ مطلع هذا القرن قام هؤلاء الأوائل بما قام به الأوائل في باقي بلاد الشام ومصر، وأكملوا معهم تاريخ تلك الحقبة من الثقافة العربيّة المعاصرة. بل هم سبقوهم في بعض الأحيان في التأصيل للثقافة العربيّة المعاصرة، عندما حاولوا إقامة الجسور بين الشرق والغرب. فكتب روحي الخالدي كتابه **تاريخ الأدب عند الفرنج والعرب** (١٩٠٤) وطبعه في مصر، لأنّه لم توجد مطبعة آنذاك إلّا في مصر. وكان هذا الكتاب من أوائل الكتب العربيّة التي أقامت جسوراً بين ثقافة الشرق وثقافة الغرب. وتبعه على ضفّة النّهر الأخرى أمين أبو الشعر (١٩١١ ـ ١٩٧٦)، فمدّ جسراً آخر بترجمته لـ **جحيم دانتي** (١٩٣٨)، وهي أوّل ترجمة عربيّة دقيقة ووافية في المكتبة العربيّة. وبدأت حركة النقد تنشط على ضفّتي النهر، بعد الحرب العالميّة الأولى. فأصدر ابراهيم الدبّاغ **ديوان الطليعة** (جزء أوّل) عام ١٩٢٥ وأصدر الجزء الثاني عام ١٩٣٧. وفي هذا الوقت كتب محمد خورشيد دراسته عن أحمد شوقي وعنوانها **أمير الشعراء شوقي بين العاطفة والتاريخ** (عام ١٩٣٢)، وكان خورشيد من النقّاد السبّاقين إلى دراسة شوقي ومدّ جسور بين نقّاد شعب النّهر المقدّس والثقافة العربيّة في مصر. وكان قبلها إسعاف النشاشيبي قد مدّ جسوراً أقصر مع أدباء بلاد الشام، فكتب دراسة نقديّة عن الريحاني **اللغة العربيّة والريحاني** (١٩٢٨)، ودراسة أخرى هي **العربيّة وشاعرها الأكبر** في العام نفسه... ثم ترجمت عنبرة سلام الخالدي **إلياذة هوميروس** (١٩٤٧) وكتب قدري طوقان في العام نفسه دراسته عن جمال الدين الأفغاني، فكانت من أوائل الدراسات في المكتبة العربيّة. وكتب من الضفّة الأخرى يعقوب عودات دراسته وعنوانها **الناطقون بالضّاد في أمريكا الشماليّة** (١٩٤٦)، ثمّ وثّق الرابطة بين الأدب العربي في المشرق وبين الأدب العربي في المهجر بدراسة أخرى عن الشاعر المهجري فوزي المعلوف عام ١٩٤٨. وكانت هاتان الدراستان من الدراسات النقديّة الرائدة في الأدب العربي في المهجر. وشكّلت مجموعة هذه الدراسات المدماك الأوّل لحركة النقد على ضفّتي النّهر المقدّس.

ولم يكتفِ الأوائل على ضفّتي هذا النهر بمدّ جسورهم مع الثقافة العربيّة في بلاد الشام ومصر والمهجر، بل حاولوا كذلك أن ينظروا في أدبهم المحلّي ويستخلصوا منه القيم الفنيّة ما استطاعوا إلى ذلك

---

(١) وهؤلاء لم يكونوا مجرّد سكّان عاديّين، وإنّما كانوا منتجين للثقافة العربيّة. فغالبيّة الشعراء بعد عام ١٩٦٠ كانوا من الأصل الفلسطيني واللبناني والسوري(سعيد الدرّة، عبد الرحيم عمر، عبد المنعم الرفاعي، محمد القيسي، إبراهيم نصر الله، يوسف عبد العزيز، زهير أبو شايب، محمد الظاهر، وغيرهم). وكانت غالبية الروائيّين وكتّاب القصّة القصيرة من الأصل الفلسطيني والسوري واللبناني (مؤنس الرزاز، جمال أبو حمدان، رسمي أبو علي، الياس فركوح، قاسم توفيق، يوسف ضمرة، وغيرهم) وكانت غالبيّة النقّاد من الأصل الفلسطيني (إحسان عبّاس، محمود السمرة، عبد الرحمن ياغي، هاشم ياغي، فخري صالح، إبراهيم خليل، فاروق الوادي، أحمد مطر، عبد الله رضوان، وغيرهم) وكان معظم المفكّرين السياسيّين من أصل فلسطيني وسوري (أكرم زعيتر، منيف الرزاز، جورج حبش، عبد الله الريماوي، وغيرهم). وكان معظم الزعماء السياسيّين من أصل فلسطيني وسوري ولبناني (حسن خالد أبو الهدى، توفيق أبو الهدى، سمير الرفاعي، سليمان النابلسي، أنور الخطيب، حازم نسيبة، زيد الرفاعي، عبد المنعم الرفاعي، وغيرهم). كما أنّ هذا التشكيل السكّاني الشامي في الأردن ينطبق على علماء الاجتماع، والمؤرّخين، وعلماء العلوم الطبيعيّة، والباحثين الاقتصاديّين، وغيرهم من صنّاع الثقافة في هذا البلد.

سبيلاً... وهكذا كتب إبراهيم عبد الستّار في الثلاثينات دراسته النقديّة الهامّة عن **شعراء فلسطين العربيّة في ثورتها القوميّة**. وكتب يعقوب عودات من ضفّة النّهر الشرقيّة دراسته النقديّة الأولى عن الشاعر إبراهيم طوقان **الغواني في شعر إبراهيم طوقان** (١٩٥٠)؛ وهي إشارة مهمّة إلى وحدة الهمّ الثقافي ووحدة الرؤية الثقافيّة اللتين تربطان شعب النّهر المقدّس، من خلال شاعر من الضفّة الغربيّة وناقد من الضفّة الشرقيّة، قبل أن تتمّ الوحدة السياسيّة عام ١٩٥٠.

ومن خلال ما قدّمه الروّاد من نتاج نقدي في النصف الأوّل من هذا القرن نستطيع أن نستخلص الأثر الكبير الذي تركوه في ثقافة شعب النهر المقدّس والثقافة الشاميّة والثقافة العربيّة كوحدةٍ جامعة، وهو أثرٌ يتجلّى في الإشارات التالية:

١ - قيامهم بمهمّة رئيسيّة هي الكشف عن القواسم الإنسانيّة المشتركة بين الأدب العربي والأدب الغربي، وذلك من خلال كتاب الخالدي **تاريخ الأدب عند الافرنج والعرب**. وكذلك من خلال حوار الحضارات بين الشرق والغرب عن طريق نقل تراث الغرب إلى ثقافة الشرق، وقد تجلّى ذلك من خلال ترجمة عنبرة الخالدي **لإلياذة** هوميروس، وترجمة أبو الشعر **لجحيم** دانتي.

٢ - إقامتهم الجسور بين الأدب العربي في الوطن العربي والأدب العربي في المهجر وفي الأميريكيتينْ على وجه الخصوص، وذلك من خلال دراسات «العودات» عن الأدب العربي في المهجر. وقد كان لهذه الدراسات أثرها الكبير في التأسيس للأشكال الأدبيّة الجديدة، شعراً ونثراً، شكلاً ومضموناً، والتي ظهرت بعد النصف الثاني من القرن العشرين.

٣ - مشاركتهم روّاد التجديد في مصر من خلال مشروع المثاقفة الأكبر الذي تجلّى في ترجمة الآثار الأدبيّة الإنسانيّة إلى اللغة العربيّة، وفي دراسة الأدب العربي في المهجر.

٤ - إسهام هؤلاء الروّاد في تقدُّم العقل العربي الحديث، علميّاً وسياسيّاً، من خلال إبرازهم لدور العلم في الأدب، ودور الأدب في العلم ووحدة الثقافة الإنسانيّة من جهة، ومن خلال إبرازهم للرموز الثقافيّة الإسلاميّة الجديدة من جهة أخرى. وقد تجلّى هذا في كتابَيْ قدري طوقان **المبكّرين بين العلم والأدب** (١٩٤٦) **وجمال الدين الأفغاني** (١٩٤٧).

٥ - بدأ هؤلاء الروّاد بنسج خيوط وحدة الثقافة العربيّة الحديثة من خلال دراساتهم وتقويمهم لرموز الثقافة العربيّة الحديثة في الأقطار العربيّة الأخرى، مثل ما كتبه محمد خورشيد عن شعر شوقي، وما كتبه النشاشيبي عن الريحاني، وما كتبه العودات عن الشاعر فوزي المعلوف.

٦ - وضع هؤلاء الروّاد أساس النقد العربي للنتاج الأدبي العربي على ضفّتي النّهر المقدَّس من خلال دراسات ابراهيم عبد الستّار النقديّة لشعراء فلسطين، ومن خلال دراسات العودات لشعر ابراهيم طوقان.

٧ - وكان هؤلاء الروّاد الحاضنة لحركة النقد الجديد التي بدأها بعد ذلك إحسان عبّاس، وناصر الدين الأسد، ومحمود السمرة، وعبد الرحمن ياغي، وعيسى الناعوري، وهاشم ياغي، وكامل السوافيري، وغيرهم من الجيل الجديد الذي بدأت طلائعه تُزهر في الخمسينات.

٨ - وبدأ هؤلاء الروّاد مسيرة «التراث والمعاصرة» من خلال إنتاجهم المنوّع في نقد أدب التراث وأدب المعاصرة. فنرى العودات يكتب عن شعر ديك الجنّ الحمصي، ونراه في الوقت نفسه يكتب عن شعر ابراهيم طوقان. ونرى النشاشيبي على ضفّة النهر الأخرى يكتب عن المتنبّي وفي الوقت نفسه يكتب عن الريحاني. ونرى طوقان يكتب عن جمال الدين الأفغاني، ويكتب خورشيد عن شعر شوقي، ويكتب عبد الحليم عبّاس عن أبي نوّاس.

٩ - وقد بدأ هؤلاء الروّاد الأساس الحقيقي لمفهوم الثقافة الجديدة، أي الثقافة الشاملة، التي تمتدّ من تاريخ الأدب، إلى ترجمة روائعه، ونقد الشعر، ونقد النثر، وفقه اللغة. ولم يقتصر عملهم النقدي على مجرَّد الأفعال النقديّة، بل امتدّ إلى أساسيات النقد، أي إلى تأصيل كافّة مظاهر الثقافة والعمل النقدي.

١٠ - ووقف هؤلاء الروّاد مديدي القامة مع النقّاد المصريّين في تلك الفترة بالرغم من ظروفهم الثقافيّة العصيبة. فالحال أنّه لم تكن لديهم الصحافة التي كانت تفتح صدرها لنتاج النقّاد المصريّين، (ما عدا مجلّة **النفائس العصريّة** - حيفا، القدس ١٩٠٨ - ١٩١٤، التي أنشأها خليل بيدس، وبعض الدوريات الضعيفة). ولم تكن لديهم جامعة كجامعة القاهرة، يتواصلون فيها عبر أبحاثهم النقديّة مع الجمهور. وكان الانتداب البريطاني، والهجرة اليهوديّة، والتهديد بزوال الوطن، وقمع الحرّيّات على ضفّتي النهر، على أشدّها. وبالرغم من كلّ هذه التحدّيات فقد استطاعوا أن يقدّموا لنا نتاجاً مديداً وشامخاً على هذا النحو الذي رأيناه.

٣ - ملامح مرحلة الجيل الثاني من النقّاد (١٩٥٠ - ١٩٧٠)

شهدت مرحلة الجيل الثاني بداية الوحدة السياسيّة لضفّتي النّهر المقدّس عام ١٩٥٠، وشهدت الانفصال السياسي لهذه الوحدة عام ١٩٧٠ نتيجة للصدام الدموي بين سلطة الضفّة الشرقيّة، وسلطة

الضفّة الغربيّة الممثّلة بمنظّمة التحرير الفلسطينيّة. ولكنّها في الوقت نفسه شهدت وحدة ثقافة الضفّتين، وهي ثقافة زادتها الوحدة السياسيّة، عام ١٩٥٠، والانفصال السياسي عام ١٩٧٠، قوّةً ومتانةً من خلال النتاج الأدبي والنقدي المشترك المنسوج بنول واحد، هو نول الهمّ الثقافي الواحد، ومغزل واحد هو الرؤية الثقافيّة الواحدة.

إضافة إلى ذلك فقد كانت هذه الفترة هي الفترة الذهبيّة في حياة الثقافة العربيّة المعاصرة، ظهرت فيها الرواية العربيّة جديدة بشكلها ومضمونها، والشعر العربي جديداً بشكله ومضمونه. ونشط النتاج المسرحي، وتطوّر الفنّ التشكيلي، وازداد الاهتمام بالأدب الشعبي، واتسعت الدراسات الاجتماعيّة وحركة الترجمة والمثاقفة بين الشرق والغرب، وعاد المثقّفون من الغرب بعد أن تلقّوا تعليمهم هناك، وتدفّقت عيون النقد نتيجة لذلك.

وفي هذه المرحلة، تأثّرت حركة النقد العربي على ضفّتي النّهر بعوامل سياسيّة واجتماعيّة واقتصاديّة، أهمّها: الحرب العربيّة - الاسرائيليّة عام ١٩٤٨؛ وهجرة مئات الآلاف من الضفّة الغربيّة إلى الضفّة الشرقيّة؛ ووحدة الضفّتين في عام ١٩٥٠؛ وإعلان الدستور الجديد في الضفّة الشرقيّة عام ١٩٥٢، الذي أزهر بعض براعم الديموقراطيّة في الضفّة الشرقيّة؛ ونشاط الحياة السياسيّة في الضفّة الشرقيّة نتيجة للتواصل السياسي بين الضفّتين، الأمر الذي أدّى إلى قيام مجلس أمّة عام ١٩٥٦، انتُخب انتخاباً حرّاً ديموقراطيّاً لأوّل مرّة في تاريخ البلاد، وأدّى إلى تشكيل حكومة النابلسي في عام ١٩٥٧، وهي الحكومة الأولى والأخيرة في تاريخ الضفّتين وكانت تمثّل معظم التيّارات السياسيّة آنذاك؛ واندلاع حرب ١٩٦٧؛ وقيام منظمة التحرير الفلسطينيّة؛ ووقوع الانفصال السياسي بين السلطتين على ضفّتي النّهر في عام ١٩٧٠.

وعلى الجانب الاجتماعي، تمّت في هذه الفترة عمليّة خلط مجتمع الضفّة الشرقيّة بمجتمع الضفّة الغربيّة، وبناء مجتمع جديد على الضفّة الشرقيّة للنّهر المقدّس بعد عام ١٩٤٨. وتعمّق هذا البناء وازداد تلوّناً بعد عام ١٩٦٧.

وتبع هذا البناء الاجتماعي الجديد نظامٌ اقتصادي جديد، ونظام ثقافي جديد. فقد نشأت الطبقة الوسطى وقادت مواقع مختلفة في السياسة والاقتصاد والأدب والنقد. وهذا ما أدّى إلى بروز ما يمكن أن نسمّيه بالثقافة الجديدة، واتّسمت هذه المرحلة (١٩٥٠ - ١٩٧٠) بظهور حركة النقد الجديد في ثقافة شعب النّهر المقدّس، وكان أبرز ملامحها ما يلي:

١ - متابعة بناء المداميك النقديّة التي حفر الروّادُ الأوائل أُسُسَها. فقد واصل نقّادُ هذه المرحلة المثاقفة، التي بدأها الروّاد، بين الأدب العربي في الوطن العربي والأدب العربي في المهجر. وكان رائد هذه المتابعة عيسى الناعوري (١٩١٨ - ١٩٨٥)، الذي كرّس جُلّ حياته للتعريف بتاريخ هذا الأدب ورموزه الجميلة، ونقْله من الأمريكيّتين إلى الوطن العربي، وتصنيفه، وتقويمه، والبحث عن جذوره، والتأثيرات الحضاريّة فيه. فكان كتابه **إيليّا أبو ماضي** (١٩٥١) الدراسة الرائدة لهذا الرمز الأدبي العربي المهجري. وبعد ثلاث سنوات قدّم لنا دراسته الشاملة عن **أدب المهجر**. وبعده بعامين قدّم لنا دراسته الثالثة عن الشاعر المهجري المبدع **الياس فرحات، شاعر العروبة**. وفي نهاية هذه الحقبة قدّم لنا دراسته الرابعة **نظرة إجماليّة في الأدب المهجري** (١٩٧٠).

الناعوري والعودات هما اللذان قدّما الأدب المهجري للقارئ العربي.

وواصل يعقوب العودات (١٩٠٩ - ١٩٧١) في هذه الحقبة ما بدأه أثناء حقبة الروّاد؛ فتابع دراسة الأدب العربي في المهجر ورموزه الكثيرة. والواقع أنّ اهتمام ناقديْن عربيّيْن مسيحيّيْن بأدب المهجر، دون أيّ ناقد عربي مسلم في تلك الفترة، ظاهرة لافتة للنظر ولا تفسير لها، غير رغبة هذين الناقدين في تأكيد الهويّة الثقافيّة القوميّة العربيّة للأدباء العرب المسيحيّين، من قِبَل النقّاد العرب المسيحيّين. وهكذا تابع العودات - اسوةً بالناعوري - دراساته النقديّة للأدب المهجري، فقدّم لنا إضافة إلى ما قدّمه في مرحلة الروّاد **الناطقون بالضّاد في أمريكا الجنوبيّة** (١٩٥٦)، وهو تكملة للجزء الأوّل من كتابه **الناطقون بالضّاد في أمريكا الشماليّة** (١٩٤٦). وبعده قدّم لنا دراسته الثانية عن واحد من رموز أدب المهجر الكبار **عيسى المعلوف المؤرّخ الموسوعي الأديب** (١٩٦٩).

وما إن انتهت هذه الحقبة حتّى كان هذان الناقدان قد حرثا أرض الأدب العربي في المهجر حراثة الفلّاحين النشيطين المجتهدين، وقدّما للمكتبة العربيّة كمّاً كبيراً من الدراسات النقديّة المتخصّصة في أدب المهجر، وهي دراسات كان لها أثرها الكبير في حركة التجديد في الأدب العربي الحديث شعراً ونثراً خلال هذه الحقبة من عمر هذا الأدب. وللأسف فإنّ هذين الناقدين لم ينالا من النقد العربي بعد الاهتمامَ الكافي. فرُدّ الجميل في دراسة الأدب المهجري وتقديمه للقارئ في العالم العربي إلى غيرهما من النقّاد الذين أكلوا من فُتات ما كتبه هذان الزعيمان النقديّان المتخصّصان.

٢ - متابعة ما بدأه النقّاد الأوائل من تأصيل للتراث، ووصْل هذا التأصيل بالمعاصرة. فافتتح ناصر الدين الأسد (١٩٢٣ - ...)

هذا التأصيل بدراسته الهامّة **مصادر الشعر الجاهلي وقيمته التاريخيّة** (١٩٥٦) التي كانت متابعةً وتطويراً لدراسة الشعر الجاهلي التي بدأها المجدِّدون في النصف الأوَّل من هذا القرن بقيادة طه حسين مُمثّلاً بدراسته **في الشعر الجاهلي** (١٩٢٥). ثمَّ قدَّم لنا إحسان عبَّاس (١٩٢٠ - ...) دراسته عن **العرب في صقلية** (١٩٥٩)، وقدم لنا ناصر الدين الأسد كتابه الثاني **القيان والغناء في العصر الجاهلي** (١٩٦٠)، وعاد إحسان عبَّاس ليقدِّم لنا كتابه الثاني في التأصيل التراثي **تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين** (١٩٦٢) مستعرضاً المظاهر الاجتماعيّة والعلميّة والفلسفيّة والأدبيّة لتلك الحقبة، وشارحاً تطوُّر النقد الأدبي في تلك المرحلة، ودارساً مظاهر الرثاء والزهد والفلسفة والنقد الاجتماعي والغزل والنزعات الدينيّة والشعوبيّة ووصف الطبيعة، منتقلاً إلى الموشَّحات الأندلسيّة التي كانت فتحاً جديداً في تاريخ الشعر العربي، باحثاً عن مصادر هذه الموشّحات ونشأتها ومراحل نموّها وتطوّرها الفنّي. وقدّم لنا نموذجاً جديداً من نماذج الشعر العربي في تلك الحقبة، وهو الزجل الاندلسي، فبحث في مصادره ونشأته وتطوّره وأعلامه. والتفت إلى النثر الذي لم يكن يقلّ أهميّة عن الشعر في تلك الحقبة، فقدّم لنا أشكال الفنّ الجديد وعلى رأسها فنّ كتابة الرسائل وفنّ المقامات، متتبِّعاً نشأتها وتطوّرها. ثمّ قدَّم لنا كتابه الثالث **تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة** (١٩٦٥)، فاستعرضَ نموّ قرطبة الحضاري، وتميّزَ الحياة الاجتماعيّة فيها، ثمّ دقّق في العوامل المؤثّرة في نشأة الشعر الأندلسي، كالأدباء، والمغنِّين، والنهضة الثقافيّة العامّة التي كانت تعيشها الأندلس آنذاك. ثمّ استعرض الحياة التي عكسها ذلك الشعر وتمثّلت في الصراع السياسي، وبحث «عبّاس» في الفتنة البربريّة وآثارها في الشعر والأدب. وركّز على الناقدَيْن ابن شهيد وابن حزم.

وفي عام ١٩٦٦، برز ناقد جديد ساهم في تأصيل التراث النقدي، هو محمود السمرة (١٩٢٤ - ...) الذي كتب كتابه **القاضي الجرجاني، الأديب الناقد**. وبعدها بعام برز ناقد جديد هو عبد الكريم خليفة (١٩٢٤ - ...) ليقدِّم لنا تأصيلاً آخر للتراث يوسِّع ما قام به إحسان عبَّاس، وذلك عبر كتابه عن الأديب الناقد **ابن حزم** (١٩٦٧). وشهد عام ١٩٦٩ نوعاً جديداً من التأصيل التراثي عن طريق تأصيل التراث الشعبي، فقدَّم لنا هاني العمد (١٩٣٨ - ...) كتابه الأوَّل في تأصيل التراث الشعبي **الأغاني الشعبيّة في الضفّة الشرقيّة** (١٩٦٩).

ومن الجدير بالذكر أنّ كافّة هؤلاء النقّاد الذين تصدَّوا للتأصيل التراثي هم من حملة شهادات الدكتوراه في الآداب من جامعات عربيّة وغربيّة، وأنَّ معظم هذه الأبحاث كانت أطروحات جامعيّة لنيل تلك الشهادات. وهم قد عاشوا فترة المخاض، التي ولدت الأدب الجديد لشعب النهر المقدَّس وهو أدب بدأت مرحلته من عام ١٩٧٠ وامتدت حتى الآن.

٣ - متابعة ما بدأه الروَّاد من إقامة الجسور بين ثقافة الغرب والثقافة العربيّة، عن طريق الترجمة والتعريف برموز الأدب الغربي... وكان الخالديّان (روحي، وعنبرة)، قد بدآها في النصف الأوَّل من هذا القرن. ثمّ قام إحسان عبَّاس عام ١٩٥٩ بترجمة كتاب كارلوس بيكر **همنجواي وفنّه القصصي**، الذي كان له أثره الكبير في النقد الأدبي الروائي فيما بعد. ثمّ قام محمود السمرة عام ١٩٦٠ بترجمة كتاب ليون ايدل عن الفنّ الروائي، وهو كتاب **القصّة السيكولوجيّة**، الذي أثرى حركة النقد العربي وأصبح مرجعاً مهمّاً من مراجعها، في النقد السيكولوجي. وفي عام ١٩٦٢ قدَّم لنا السمرة ترجمة كتاب آخر لليون ايدل وهي دراسته عن **هنري جيمس**، كما قدَّم في العام نفسه ترجمة لكتاب كلينث بروكس عن روائع التراجيديا في أدب الغرب. وظلَّ السمرة مخلصاً لفتح مزيد من النوافذ الشماليّة على الفكر النقدي الغربي، فقدَّم لنا في عام ١٩٦٣ ترجمة دراسة فيليب يونغ عن «همنجواي»، الذي كان يمثل الواقعيّة الجديدة في الرواية الغربيّة. وكان كتابي عن **تشيكوف والقصّة القصيرة** قد نُشرَ في القاهرة عام ١٩٦٢. وفي عام ١٩٦٣ ترجمتُ كتاب «ايريس موردخ» الذي كتبتْه عن سارتر بعنوان **سارتر المفكِّر العقلي الرومانسي** وصدر في القاهرة كذلك. كما ترجمتُ كتاباً آخر في العام نفسه عن **المسرح الفرنسي المعاصر**. وفي عام ١٩٧٠ كتب السمرة عن أدباء الجيل الغاضب في الغرب، لكي يرينا الوجه الآخر من الثقافة الغربيّة.

٤ - متابعة إيقاد جمرات الأدب المقارن التي كان كتاب روحي الخالدي **تاريخ علم الأدب عند الافرنج والعرب** عام ١٩٠٤ أوّل بصّة منها... وقدَّم لنا حسني فريز(١٩٠٧ - ١٩٩٠) كتابه عن طاغور (١٩٦٠)، وقدَّم لنا محمود السمرة **أدباء معاصرون من الغرب** (١٩٦١)، وقدَّم لنا يعقوب العودات دراسته المقارنة الجيِّدة **البستاني والياذة هوميروس** (١٩٦٣). وعاد السمرة ليقدِّم لنا كتاباً آخر في الأدب المقارن عام ١٩٦٣، بعنوان **غربيُّون في بلادنا**. وتابع الناعوري وصل الجسور التي أقامها بين الشرق والغرب منذ عام ١٩٥١، فقدَّم لنا في عام ١٩٦٧ كتابه في الأدب المقارن **أدباء من الشرق والغرب**.

٥ - متابعة ما بدأه النقّاد الأوائل من تحقيق وحدة الثقافة العربيّة عن طريق رصد وتقويم الأدب العربي الحديث في العالم العربي. بل

إنَّ هذا الجيل كان له فضل الريادة في حركة النقد العربي الحديث في العالم العربي كلّه، عندما كان سبّاقاً إلى اكتشاف وتقويم الرموز الأدبيّة العربيّة في الشعر والنثر، في الخمسينات والستّينات، وهي رموز أصبحت فيما بعد من عمالقة الأدب العربي الحديث.

فقدَّم لنا الناعوري **الجديد في الأدب العربي** (١٩٥٠). وقدَّم لنا إحسان عبَّاس **عبد الوهَّاب البياتي والشعر العراقي الحديث** (١٩٥٥)، وهو أوَّل كتاب في المكتبة النقديّة العربيّة الحديثة يُكتب عن هذا الشاعر الرمز الذي أصبح فيما بعد واحداً من عمالقة الشعر العربي الحديث. وكان عبَّاس سبّاقاً إلى اكتشاف هذا الشاعر وتقويمه، أسوة بما فعله بعد ذلك مع السيَّاب عام ١٩٦٩، في الوقت الذي لم يقرأ فيه النقّاد المصريون وغيرهم من رموز الأدب العربي أيّاً من الكتّاب المشرقيّين البارزين إلّا بعد موتهم[1].

... فقدَّم ناصر الدين الأسد **الاتجاهات الأدبيّة في الأردن وفلسطين** (١٩٥٩). وقدَّم لنا العودات دراسته الرائدة الأولى عن شاعر الأردن المؤسّس التل **عرار شاعر الأردن** (١٩٥٨)، وكتب دراسته الثانية عن طوقان **الوطن في شعر إبراهيم طوقان** (١٩٦٠). وفي العام التالي تابع الأسد دراسته عن أدب شعب النَّهر المقدَّس فقدَّم لنا **الشعر الحديث في فلسطين والأردن** (١٩٦١). وجاء كامل السوافيري في عام ١٩٦٣، وكان أوَّل ناقد من شعب النَّهر المقدَّس يقدِّم لنا دراسة متخصِّصة في الشعر هي **الشعر الحديث في مأساة فلسطين**. وفي العام نفسه أصدرتُ دراستي النقديّة الأولى عن شعر فدوى طوقان في القاهرة **(فدوى طوقان والشعر الأردني المعاصر)** وصدر في طبعته الثانية بعنوان **فدوى تشتبك مع الشعر**. كما كان الأسد من ضفّة النَّهر الأخرى أوَّل من درس واحداً من روَّاد القصّة والرواية في ضفّة النَّهر الغربيّة، وهو خليل بيدس، فقدَّم لنا كتابه **خليل بيدس - رائد القصّة في فلسطين** (١٩٦٣). وأكمل العودات، ناقد الضفّة الشرقيّة، دراسته لجوانب أخرى من شعر ابراهيم طوقان، شاعر الضفّة الغربيّة، فقدَّم لنا دراسته الجديدة عن **ابراهيم طوقان في وطنيّاته ووجدانيّاته** (١٩٦٤)، كما قدَّم في العام نفسه دراسته عن كاتب الضفّة الغربيّة **شكري شعشاعة الإنسان الأديب**. وفي بدء النهوض الجديد للقصّة القصيرة على ضفّتي النَّهر المقدَّس كتب هاشم ياغي دراسته **القصّة القصيرة في فلسطين والأردن** (١٩٦٦). ومساهمةً في إبراز دور أدب ضفّتي النَّهر المقدَّس كتب عبد الرحمن ياغي دراسته الأكاديميّة **حياة الأدب الفلسطيني الحديث** (١٩٦٨). وفي عام ١٩٦٩ تابع إحسان عبَّاس اكتشافاته النقديّة لرموز الأدب العربي الحديث في العراق، فقدَّم لنا دراسته عن بدر شاكر السيَّاب **السيَّاب - حياته وشعره**، وهي الدراسة التي جاءت بمثابة تأسيس ثانٍ - بعد دراسته عن البياتي - لحركة الشعر العربي الحديث، وتوّجت عبَّاساً واحداً من عمالقة نقّاد الشعر في النصف الثاني للقرن العشرين، استحقَّ بعدها عدّة جوائز أدبيّة عربيّة قيّمة. وفي نهاية عقد الستّينات ختم الأسد دراساته عن رموز الثقافة على ضفّتي النَّهر المقدَّس بدراسته عن رائد كبير من كبار روَّاد البحث التاريخي على الضفّة الغربيّة من النَّهر المقدَّس، هو محمد روحي الخالدي في **محمد روحي الخالدي رائد البحث التاريخي في فلسطين** (١٩٧٠).

ومن خلال هذا المفصل النقدي الهامّ، نرى أنَّ نقّاد الضفّتينْ قد تصدُّوا لمهمّتهم الثقافيّة الأولى، وهي تأصيل البحث النقدي الوحدوي للضفّتينْ. فنرى أن نقّاد الضفّة الغربيّة قد درسوا وقوّموا النتاج الأدبي للضفّة الشرقيّة، ونرى أنَّ نقّاد الضفّة الشرقيّة قد درسوا وقوّموا النتاج الأدبي للضفّة الغربية. وكان هذا التفاعل الثقافي بين الضفّتينْ في تلك الفترة التي شهدت تحوُّلات كثيرة من الارتباط والانفكاك السياسي بينهما تعميقاً واضحاً لمفهوم الوحدة الثقافيّة بينهما، وهي أساس الوحدة الاجتماعيّة والاقتصاديّة وبالتالي الوحدة السياسيّة الحقيقيّة. وكأنَّ كلّ هذه الدراسات من الضفّة للضفّة الأخرى قد كانت رسائل سياسيّة تؤكّد معنىً سياسيّاً واحداً، وإن كان مرسلوها من النقّاد لم يعملوا في السياسة مباشرة، كما عمل من قبلهم النقّاد المصريُّون في النصف الأوَّل والنصف الثاني من هذا القرن.

كما نلاحظ من خلال هذا المفصل أيضاً أنَّ نقّاد الضفّتينْ واصلوا إقامة الجسور بين ثقافة الضفّتينْ وبين الثقافة العربيّة، تحقيقاً للتواصل الثقافي، وتعميقاً لوحدة الثقافة العربيّة في حاضرها ومستقبلها الواحد المشترك.

٦ - وفي هذه المرحلة، شهدنا أنَّ النقد على الضفّتين قد بدأ بما لم

---

(١) وهكذا: يروي لنا غالي شكري في كتابه **سوسيولوجيا النقد العربي الحديث** (١٩٨١، ص ١٤٣) أنَّ ناقداً مصريّاً كبيراً كلويس عوض طلب منه دواوين السيَّاب بعد موته لكي يقرأها، ولم يكن قد قرأ منها شيئاً من قبل. كما يروي غالي شكري أنَّ لويس عوض طلب منه روايات غسَّان كنفاني بعد موته، ولم يكن قد قرأ له أيّة رواية أثناء حياته، وأنّ نجيب محفوظ دهش دهشة كبيرة عندما أعطاه غالي شكري إحدى روايات الروائي اللبناني يوسف حبشي الأشقر، وبعد أن قرأها وأعجب بها إعجاباً كبيراً، انتابه ذهول من أن يوجد في الرواية العربيّة رموز مثل الأشقر ولا يعرف عنها. هذه القطيعة بين الأدب المصري ورموزه وبين الأدب العربي عموماً ورموزه لم تكن موجودة في أدب ونقد بلاد الشام، وأدب ونقد شعب النهر المقدس، على وجه الخصوص.

يبدأ به الروّاد الأوائل في النصف الأوّل من هذا القرن، وذلك في مجالين أساسيّين هما: التنظير الثوري النقدي القائم على الرؤية النقديّة لا على مجرّد الشعارات الثوريّة النقديّة، والاهتمام بالتراث الثقافي الشعبي. وهذان المجالان هما من مجالات التأصيل النقدي، ومن المسالك إلى إقامة نظريّة عربيّة منهجيّة في النقد. ومن هنا، رأينا إحسان عبّاس يهتمّ بالتنظير النقدي إلى جانب اهتمامه بالتطبيق النقدي. فإلى جانب ما قدّمه لنا من دراسات نقديّة تطبيقيّة، قدّم لنا أيضاً دراسات نقديّة تنظيريّة، وكان أوّلها **فنّ الشعر** (١٩٥٥)، وتبعه اسحق الحسيني في دراسته **النقد الأدبي المعاصر في الربع الأوّل من القرن العشرين** (١٩٦٧).

في «فن الشعر» كان إحسان عبّاس يمهّد الأرض التي ستنبتُ فيها أشجار الشعر العربي.

وعندما أصدر إحسان عبّاس **فنّ الشعر** كان يمهّد في الواقع الأرض التي ستنبت فيها أشجار الشعر العربي الحديث، التي سبقته في الخمسينات والستّينات. فلم يكن توقيت صدور هذا الكتاب عفويّاً، وإنّما كان توقيتاً مدروساً من قبل عبّاس، الذي كان يسمع ويرى ويستشرف بحسّ الناقد المرهف معماريّة المرحلة الثقافيّة القادمة المختلفة شكلاً ومضموناً عن المرحلة التي كانت سائدة في النصف الأوّل من هذا القرن. ومن هنا، كان تركيزه في هذا الكتاب على تطوّر النظريّة الشعريّة التي اشتملت على نظريّة المحاكاة، والنظريّة الرومانطيقيّة، والثورة على الرومانطيقيّة، وعودة الرومانطيقيّة في ثوب جديد، ثمّ نتاجات عزرا بوند، وت. أس. إليوت، التي وسمت الشعر العربي الحديث، في الخمسينات والستّينات، بميسم فنّي واضح. ولكي يمهّد عبّاس الطريق أمام حركة الشعر الحديث ركّز في كتابه على دور الخيال وأهمّيته في مختلف المذاهب الشعريّة، وعلى دور الشعر كذلك، ومشكلة الشكل والمضمون عند مختلف هذه المذاهب أيضاً. ولعلّ أهمّ ما في هذا الكتاب هو إجابته على سؤال: «ماذا نعني بالشعر الحديث؟» عام ١٩٥٥ بالكلمات المستنيرة المستشرفة التالية:

> **الشعر الحديث هو الشعر الخصب الغني، الذي يحمل أقصى درجات الحقيقة والتأثير الشعري ويقدّم لنا التجربة بكلّ ما فيها من تراكب وعقد. إنّه دفقات عارمة تحطّم طريقة التفكير التقليديّة، ورفض للقواعد المألوفة من صور التشبيه والاستعارة. إنّه فنّ التصوير الجديد عن الحالات الغريبة والغامضة. فبعد أن كانت الصورة في الشعر القديم جزءاً من القصيدة الكلّية، أصبح التصوير في الشعر الحديث هو القصيدة، وأصبحت القصيدة الكلّية هي الصورة الكلّية، التي تؤدّي الهزّة التي يسعى إليها الشاعر.**

ولعلّ هذا المانيفستو النقدي الشعري هو الذي أشعل ثورة الشعر العربي الحديث، وهو الذي أشعل النار في خشب عمود القصيدة الشعريّة العربيّة التقليديّة في الوقت نفسه. وبدأت أعلام الثورة الشعريّة بعد ذلك تلوح، وتخفق، في أيدي السيّاب، والبياتي، وقبّاني، وأدونيس، وحاوي، وبسيسو، وعبد الصبور، وحجازي، ودرويش، وسعدي يوسف، والمقالح، وبنيس، ودنقل، ودحبور، والقاسم، وعبد الرحيم عمر، ومحمد العلي، وغيرهم من قادة الثورة الشعريّة الحديثة.

أمّا المجال الآخر الذي التفت إليه نقّاد ضفّتي النّهر فكان كما قلنا مجال الفنون الشعبيّة، التي بدأت تأخذ مكاناً لائقاً بها في حركة النقد العربي عامّة، كجزء من تأكيد الهويّة الشعبيّة العربيّة، والكشف عن المعطيات الفنيّة الكامنة في هذه الفنون وردّها إلى أصولها. إضافة إلى ذلك، فإنّ الاهتمام بهذه الفنون جاء لتأكيد دور «الجماعة» في صناعة الثقافة، وهو تأكيد كنّا بحاجة إليه في فترة الخمسينات والستّينات التي طغت عليها روح «الفرد» و«الديكتاتوريّة الفرديّة» في السياسة والحكم السياسي.

وقد بدأت طلائع الاهتمام بدراسة الفنون الشعبيّة في هذه المرحلة. وشهدت تطوّراً كبيراً بعد ذلك في المرحلة الممتدّة من عام ١٩٧٠ إلى الآن (...). وكان الرائد من ضفّة النّهر الشرقيّة هو الباحث والمحقّق التراثي الاجتماعي، روكس العزيزي (١٩٠٣ - ....)... وقد قدّم لنا دراسته **فريسة أبي ماضي - دراسة علميّة في أدب الباديّة** (١٩٥٦). ثمّ تبعه نمر سرحان من الضفّة الأخرى في دراساته المختلفة ومنها **الحكاية الشعبيّة الفلسطينيّة** (١٩٧٤). وجاء هاني العمد من الضفّة الشرقيّة وأكمل المشوار علميّاً، حين قدّم أطروحتيْه للماجستير والدكتوراه في جامعة القاهرة عن الأدب الشعبي، فكان أوّل عالم أكاديمي على ضفّتي النّهر في هذا المجال، وقدّم لنا دراسته الأولى في الأدب الشعبي تحت عنوان **الأغاني الشعبيّة في الضفّة الشرقيّة** (١٩٦٩).

٤ - نقد السبعينات والثمانينات: مظاهره ومميّزاته

بدأت المرحلة الثالثة لمسيرة النقد الأدبي والفنّي على ضفّتي النّهر المقدّس في عام ١٩٧١. وامتدّت إلى الآن. وقد امتازت بمظاهر جديدة داخليّاً وخارجيّاً كان لها تأثيرها على اتّجاه وقوّة دفع الحركة النقديّة. ومن أهمّ هذه المظاهر:

١ - دوليّاً: حدوث الزلزال الهائل في أوروبا الشرقيّة؛ ونهاية الحكم الشيوعي لأوروبا الشرقيّة (١٩٨٨/١٩٨٩)؛ ثمّ تفكّك الاتحاد السوفياتي عام ١٩٩٠، واختفاؤه من الخارطة السياسيّة في نهاية ١٩٩١؛ وظهور ما سُمّي بالنظام العالمي الجديد، وتشديد الإدارات السياسيّة الغربيّة على تطبيق حدّ أدنى من الديموقراطيّات في أوروبا الشرقيّة والعالم الثالث ومن ضمنه العالم العربي. وقد اشتدّت هذه المطالبة بالنسبة للعالم العربي

بعد حرب الخليج ١٩٩١. وترتّب على ذلك هجوم عنيف في العالم العربي على الفكر الاشتراكي، والنظريّة الماركسيّة، والأدب الايديولوجي، والفنّ الواقعي الاشتراكي.

٢ - عربيّاً: موت عبد النّاصر؛ وعدم تحقيق نصر حاسم على اسرائيل في حرب ١٩٧٣؛ وبدء تحوّل المواجهة مع اسرائيل - نتيجة لذلك وبعد أربع حروب (١٩٤٨ - ١٩٧٣) خسرها العرب مع اسرائيل - من المواجهة المسلّحة إلى المواجهة المفاوضة التي أدّت في النهاية إلى معاهدة كامب ديفيد (١٩٧٩) بين مصر واسرائيل، ثمّ إلى مفاوضات السلام في مدريد ١٩٩١، بين عرب المواجهة واسرائيل؛ وقيام الحرب الأهليّة في لبنان عام ١٩٧٥؛ وقيام الحرب العراقيّة - الإيرانيّة عام ١٩٧٩؛ والغزو الاسرائيلي للبنان عام ١٩٨٢؛ وخروج المقاومة الفلسطينيّة من لبنان بعد ذلك؛ ونهاية لبنان في ذلك الوقت كواحة عربيّة للحريّة الفكريّة والسياسيّة؛ وهجرة الصحافة اللبنانيّة - التي كانت نافذة كبيرة للفكر والأدب العربي - إلى الغرب؛ وإغلاق دوريّات صحافيّة وأدبيّة أخرى؛ وشراء مجموعة كبيرة من المنابر الإعلاميّة اللبنانيّة من قبل الديكتاتوريّات العربيّة المختلفة، اليمينيّة منها والمتخفّية تحت مظلّة اليسار الكاذب، نتيجة لتوفّر الأموال عقب الطفرة البتروليّة والماليّة التي امتدّت من عام ١٩٧٥ إلى عام ١٩٨٢. وقد حوّلت اهتمام المجتمع العربي من مجتمع يبحث عن حريّته وكرامته إلى مجتمع يبحث عن تأمين لقمة عيشه، وجمع المال والتمتّع بالمظاهر الاستهلاكيّة الجديدة، التي كان محروماً منها...

كذلك ظهر في هذه الفترة مزيد من الديكتاتوريّات العسكريّة والحزبيّة في العالم العربي. وقد صفّت هذه الديكتاتوريّات مجموعةً كبيرة من رموز الفكر والأدب والصحافة العربيّة ذبحاً، وقتلاً، وسجناً، وتشريداً، ومطاردةً، وفصلاً عن العمل، ومنعاً من السفر أو الكتابة في الصحافة أو النشر والاشتراك في المناسبات الأدبيّة والفكريّة والفنيّة، وعُطِلت الحياة الديموقراطيّة بكافّة وجوهها، في جميع أنحاء العالم العربي، الأمر الذي أدّى إلى تراجع النتاج الأدبي، وبالتالي النتاج النقدي الأدبي والاجتماعي والفكري والسياسي، بعد أن اشتريت معظم منابر الإعلام، وحوصرت الكلمة حصاراً لم تشهد مثيلاً له طيلة القرن العشرين...

كما شهدت هذه الفترة فراغاً سياسيّاً كبيراً نتيجة لحلّ الأحزاب السياسيّة القوميّة واليساريّة، وقتل واعتقال ومطاردة زعمائها، وهذا ما أدّى إلى ظهور مجموعة من الأحزاب السياسيّة اليمينيّة، من الأصوليّين المتطرّفين المتديّنين، الذين استعملتهم الفئات الحاكمة كعصا حيناً في وجه القوميّين والاشتراكيّين، ثمّ حوّلتهم بعد ذلك إلى جَزَرٍ لطعام الأرانب من الطبقة الوسطى أو دون الوسطى التي بدأت تعاني من مشاكل ماليّة بعد انحسار الطفرة الماليّة عام ١٩٨٣. وقد نشرت بعض الأحزاب الأصوليّة الدينيّة المتطرّفة العنف السياسي في أنحاء كثيرة من الوطن العربي، وسعت إلى السلطة السياسيّة تحت ستار الدين، والعودة إلى نهج السلف الصالح. فانتشرت الثقافة الأصوليّة الدينيّة، وفُتحت لها أبواب المساجد ومنابر الجمعة، والمناسبات الدينيّة الأخرى، واشتدّ ساعد المثقّفين الأصوليّين الدينيّين، مقابل ضعف الأصوليّين القوميّين والماركسيين والمجدّدين القوميّين والماركسيين. ففازت الأحزاب الأصوليّة الدينيّة بانتخابات نيابيّة كثيرة، نتيجة لفراغ الساحة السياسيّة من المنافسة الحرّة الشريفة.

وتوّجت أحزانَ الأمّة، وتقهقر الفكر، وإلغاء كلمة «الحرّيّة» من القاموس العربي حربُ الخليج عام ١٩٩١. وهي حرب قد كان أهمّ مظهر لها في الثقافة العربيّة، الإنتاج الفكري السياسي الهائل الهزيل والمتردّي، والكتابات الصحافيّة السياسيّة عن فضائح وأخلاقيّات وأخطاء بعض الديكتاتوريّات العربيّة، وكان هذا الإنتاج بمجمله دليلاً آخر على احتضار الثقافة العربيّة، بموت أعلامها الكبار، وبموت قارئها الجادّ الباحث عن الحقيقة، وبموت منابرها الشريفة التي احتجبت أو اشتُريت، وحَلّت ثقافة الاستهلاك الرخيصة المقروءة والمسموعة والمرئيّة محلّ الثقافة الجميلة التي ارتفعت أشجارها وطرحت ثماراً جميلة في الفترة الممتدّة من عام ١٩٥٠ - ١٩٧٠.

٣ - على ضفّتي النهر المقدّس، أصابنا ما أصاب العالم العربي تماماً. إلّا أنّنا بصدد ذكر بعض الخصوصيّات التي ساعدت على ضخّ مزيد من النتاج النقدي الأدبي والفنّي بغضّ النظر عن قيمته ومستواه الفنّي والجمالي... من هذه الخصوصيات إنشاء الجامعة الأردنيّة؛ وإعادة ترتيب البيت الصحافي؛ وظهور المؤسّسات الصحافيّة الجديدة ممثّلة بصحف «الرأي»، و«الدستور»، و«صوت الشعب»؛ وظهور بعض الدوريّات الأدبيّة التي أصدرتها وزارة الثقافة كمجلّة «أفكار» (١٩٦٦) التي حلّت محلّ مجلّة «الأفق الجديد» المقدسيّة التي توقّفت عام ١٩٦٧، بعد أن لعبت دوراً حيويّاً وهامّاً في نشر النتاج الجديد لثقافة الضفّتينْ. ولكن ساعِدَ «أفكار» - على قلّة توزيعها - لم يشتدّ إلّا في السبعينات والثمانينات.

ومن هذه الدوريات المجلّة الثقافيّة التي أنشأتها الجامعة الأردنيّة، ومجلّة «المهد» التي أنشأها سليمان عويس عام ١٩٨٤، و«المواقف» التي أنشئت عام ١٩٨٧. وهذه المجلّات كانت بمجموعها بديلاً متواضعاً جدّاً عن المجلّات الثقافيّة التي كانت تصدر في النصف الأوّل من هذا القرن، وفي مطلع النصف الثاني، واختفت في ظروف مختلفة، كمجلّة «النفائس العصريّة»، ومجلّة «القلم الجديد» - التي أنشأها الناعوري عام ١٩٥٢ وتوقّفت في العام

التالي - ومجلّة «الأفق الجديد» التي أنشأها أمين شنار عام ١٩٦١.

ومن هنا، فإنَّ الجامعة من جهة، والصحافة اليوميّة والشهريّة والفصليّة من جهة أخرى، قد لعبت جميعها دوراً هاماً في النتاج الثقافي العام لضفّتي النَّهر المقدَّس. وهو يماثل الدور الذي لعبته الجامعة والصحافة المصريّة في النصف الأوَّل من هذا القرن في نشر الثقافة العربيّة في مصر وتأسيس المنابر الثقافيّة.

ومن خلال التغيُّرات التاريخيّة التي شهدها العالم والعالم العربي، أنتجت الثقافة العربيّة على ضفّتي النهر نتاجاً ثقافيّاً طوال فترة عشرين عاماً مضت ويزيد تميَّز بمميِّزات كثيرة، منها ما كان امتداداً لمظاهر فترة ١٩٥٠ - ١٩٧٠ ومنها ما كان جديداً. ومن أهمّ تلك المميّزات:

١ - متابعة حوار الثقافات عن طريق إقامة جسور بين الأدب العربي في المشرق والأدب العربي في المغرب، وعن طريق إقامة الجسور بين أدب الشرق وأدب الغرب. فدرس سمير قطامي عام ١٩٧١ الشاعر المهجري الياس فرحات **الياس فرحات شاعر العرب في المهجر**، وهي دراسة تُعمّق وتُؤصّل للدراسة التي قدَّمها لنا الناعوري عام ١٩٥٦ تحت عنوان **الياس فرحات شاعر العروبة**. وتابع محمود السمرة حرصه على تقديم رموز الأدب الجديد في الغرب، فقدَّم لنا كتابه **متمرِّدون، أدباء وفنّانون** (١٩٧٤) الذي شرح فيه أزمة الإنسان في الأدب المعاصر، ثمّ قدَّم لمسرح اللامعقول برمزه الغربي الكبير صموئيل بيكيت، وقدَّم مجموعة من زعماء أدب الجيل الغاضب من كافّة أنحاء أوروبّا وأمريكا أمثال أوزبورن، وجراس، وكرواك، وجينيه، وستيرون وغيرهم. وكأنَّ السمرة كان يوجِّه رسالة غير مباشرة إلى من لا يغضب من المثقّفين العرب، في وطن الغضب والفوضى التي اجتاحت العالم العربي بعد عام ١٩٧٠، وتمثّلت بالسمات السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة والثقافيّة التي عرضناها قبل قليل. وفي ظلّ انحسار هوامش الحرّيّة في العالم العربي، وزيادة مساحة الأدب الرمزي - كوسيلة من وسائل التعبير عن واقع القمع والاضطهاد والموت في الظهيرة - ولجوء كثير من الشعراء العرب إلى المشي خفية - متستِّرين بالرمز تارة وبالأساطير تارة أخرى - قدَّم حسني فريز ترجمة جديدة لأساطير اليونان والرومان عام ١٩٧٦. وطرق إحسان عبّاس هذا الباب طرقات مختلفة، فقدَّم لنا كتابه الهامّ **ملامح يونانيّة في الأدب العربي** (١٩٧٧) مُحلِّلاً الصراع بين الثقافتين الفارسيّة واليونانيّة في الثقافة العربيّة، ثمَّ باسطاً موقف العرب من الشعر اليوناني ومدى معرفتهم به، واستخدام الفكر السياسي اليوناني في النثر العربي. وفي عام ١٩٨١ أقام الناعوري جسراً جديداً هو الأوَّل من قِبَل مثقّفي النهر في دراسته الأولى عن الأدب الإيطالي.

٢ - وقفت ثقافة ضفّتي النَّهر موقفاً مغايراً للانقسامات العشائريّة في الوطن العربي التي بدأت منذ عام ١٩٧٠ بالطلاق السياسي بين الإدارة الأردنيّة والإدارة الفلسطينيّة، وبين العرب جميعاً من جهة ومصر من جهة أخرى بعد كامب ديفيد، وبين أنظمة سياسيّة عربية أخرى من جهة ثالثة؛ وتكرّستْ أثناء الحرب العراقيّة - الإيرانيّة، وأثناء حرب الخليج وبعدها. فأكّدت تلك الثقافة عبر مجموعة كبيرة من الدراسات وحدةَ الثقافة العربيّة، والرابطَ العضوي الذي لا ينفصم في هذه الوحدة. وكان ذلك بارزاً من خلال دراسة عبد الرحمن ياغي **الجهود الروائيّة من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ** (١٩٧٢)، ودراسة أمينة العدوان عن الرواية العربيّة المعاصرة (١٩٧٦)، ومن خلال كتابيْ إحسان عبّاس وشكري عزيز ماضي اللّذين نشرا عام ١٩٧٨ وهما على التوالي **اتجاهات الشعر العربي الحديث، وانعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربيّة**. كذلك قدَّم جبرا ابراهيم جبرا في هذا المعنى دراسته النقديّة الأولى **النار والجوهر** (١٩٧٥) وأتبعها بكتب نقديّة ثلاثة، كانت حصيلة ما نشره في الصحافة الأدبيّة من دراسات نقديّة طوال عشرين عاماً؛ والكتب الثلاثة هي **الحرّية والطوفان، والرحلة الثامنة، وينابيع الرؤيا** التي ظهرت كلّها في طبعتها الثانية عام ١٩٧٩. وخلال هذه المدّة كرّس عبّاس نظرته النقديّة الوحدويّة لدراسة الأدب العربي المعاصر من خلال كتابه النقدي الضخم **من الذي سرق النّار** (١٩٨٠). وكان كتاب عبد الرحمن ياغي في الجهود المسرحيّة الذي صدر في العام نفسه، في هذا المعنى العام أيضاً. وتقدّم لنا في الفترة ذاتها ناقد جديد هو غالب هلسا الذي قدَّم لنا كتابيْن في النقد العربي للقصّة والرواية العربيّة، **الأوَّل** قراءة في أعمال يوسف صايغ، وجبرا إبراهيم جبرا، وحنا مينه، ويوسف ادريس، والثاني كتابه الذي أصدره عام ١٩٨٤ تحت عنوان **فصول في النقد**، وهو مجموعة المقالات النقديّة التي نشرها هلسا في السبعينات في دوريّات عربيّة مختلفة. وفي العام الذي يليه قدّمتُ دراستي عن القصّة القصيرة السعوديّة، **المسافة بين السيف والعنق** (١٩٨٥)، شملتْ دراسةَ سبعة قصّاصين سعوديّين، كما نشرتُ دراستي عن نجيب محفوظ **مذهب للسيف.. ومذهب للحبّ** في العام نفسه. وفي عام ١٩٨٦ نشرتُ دراستي النقديّة الشعريّة **رغيف النار والحنطة** وشملت أعمال عشرة شعراء من مصر، وتونس، والسعوديّة، والأردن، وفلسطين، والعراق، والجزائر، تأكيداً لوحدة النظرة النقديّة العربيّة. وفي العام نفسه صدر لي دراسة نقديّة طويلة عن شعر نزار قبّاني تحت عنوان **الضوء واللعبة**. وفي المعنى نفسه، معنى وحدة الثقافة العربيّة، أصدر فخري صالح دراسته النقديّة **أرض الاحتمالات** (١٩٨٨) وفيها درس الفن الروائي لغسّان كنفاني من الضفّة الغربيّة للنَّهر المقدَّس، وصنع الله إبراهيم وإبراهيم أصلان وإدوار الخرّاط من مصر، والياس خوري من لبنان، والياس

فركوح ويوسف ضمرة من ضفّة النّهر المقدّس الشرقيّة. وفي عام ١٩٨٩ قمتُ بنشر دراسة نقديّة الرجم **بالكلمات** لفكر مجموعة من مفكّري الأمّة العربيّة هم: محمد أركون، زكي نجيب محمود، مالك بن نبي، خليل حاوي، هشام شرابي، محيي الدين صابر، عبد اللطيف اللعبي، أنطوان زحلان، ومحمد الرميحي. وفي عام ١٩٩٠ أصدرتُ دراستي النقديّة **فضّ ذاكرة امرأة** عن أدب غادة السمّان. وفي العام نفسه أصدرتُ دراستي النقديّة الفكريّة لفكر خالد محمد خالد **ثورة التراث**. وفي عام ١٩٩١ نشرتُ دراستي النقديّة **مدار الصحراء** عن أعمال عبد الرحمن منيف الروائيّة، كما نشرتُ دراسة أخرى بعنوان **مباهج الحريّة في الرواية العربيّة** (١٩٩٢) شملت دراسة إشكاليّة الحريّة في أعمال عشرة روائيّين عرب: الطاهر وطّار، حنّا مينه، إميل حبيبي، مؤنس الرزّاز، غالب هلسا، يوسف ادريس، جمال الغيطاني، يوسف القعيد، عبد الرحمن منيف، وغادة السمّان.

ردّت الثقافة على الديكتاتوريّات العربيّة بالتركيز على الآداب الشعبيّة، تأكيداً لروح الجماعة في صناعة الحياة وثقافتها.

---

٣ ـ في ظلّ اشتداد وطأة الديكتاتوريّات في العالم العربي، ردّت الثقافة بالتركيز على الآداب الشعبيّة التي أنتجتها «المجموعات» الشعبيّة، تأكيداً لروح «الجماعة» في صناعة الحياة وثقافتها. فازدادت الدراسات التاريخيّة والنقديّة في الأدب الشعبي والثقافة الشعبيّة، وزاد عدد باحثيها ونقّادها على ضفّتي النّهر المقدّس. فأصدر هاني العمد دراسته عن **العادات الاجتماعيّة والفولكلور** (١٩٧١)، وأتبعها بدراسة عن **الأمثال الشعبيّة الأردنيّة** (١٩٧٨). وقدّم لنا نمر سرحان دراسته عن **الحكاية الشعبيّة الفلسطينيّة** (١٩٧٤). وتابع روكس العزيزي نشاطه في تحقيق التراث الشعبي وفرزه ونقده ونشره، فأصدر **قاموس العادات واللهجات والأوابد** في مجلّدات ثلاثة عام ١٩٧٣/١٩٧٤. وتدفّق عطاؤه في عام ١٩٨٢، فقدّم لنا **مَعْلَمَة التراث الأردني** في خمسة مجلّدات تقع في حوالي ثلاثة آلاف صفحة، وكتب المسلسلات التلفزيونيّة عن الأدب الشعبي. وفي عام ١٩٨٤ قدّم عيسى الجراجرة دراسته الأولى عن شاعرين من شعراء البادية بعنوان **شاعران من البادية** (١٩٨٤). وتابع هاني العمد إصداراته في الأدب الشعبي، فأصدر في العام نفسه دراسته الجديدة عن **المراثي الشعبيّة الأردنيّة**. وفي عام ١٩٨٥ قدّم عمر الساريسي **الحكاية الشعبيّة في المجتمع الفلسطيني**.

٤ ـ أمّا الجديد في هذه المرحلة، فكان المزيد من الرصد النقدي المركّز لأدب الضفّتين وفنّها. وكان مبعث هذا التركيز هو النتاج الأدبي والفني الكبير الذي تدفّق من الضفّتين. فافتتح محمود السمرة نتاج هذه المرحلة بتحقيقه لديوان مصطفى وهبي التلّ **عشيّات وادي اليابس** (١٩٧٢). وأصدر محمد العقيلي دراسته عن **المسارح في جرش** في العام نفسه. وقدّم كامل السوافيري دراسته الجديدة عن **الاتجاهات الفنيّة في الشعر الفلسطيني المعاصر** (١٩٧٣)، وقدّم دراسة أخرى في عام ١٩٧٤ عن **شعر عبد الرحيم محمود**. ومع غزارة النتاج الشعري والروائي الذي شهدته السنوات التي تلتْ بشكل لا مثيل له في تاريخ ثقافة الضفّتين غزرتْ أيضاً الدراسات النقديّة، وشهدت السنوات الممتدّة من عام ١٩٧٤ إلى ١٩٩٢ نتاجاً نقدياً دفع بالكثيرين إلى تسمية هذه الفترة بالفترة الذهبيّة المتألّقة في النتاج الثقافي على مستوى الإبداع الأدبي والنقدي الأدبي والفني لضفّتي النّهر المقدّس. واختصّت فترة السبعينات من هذه المرحلة بالشهادة على ميلاد نقّاد جدد كعبد الرحمن الكيّالي، وصالح أبو أصبع، وأمينة العدوان، وأحمد أبو مطر، وتوفيق أبو الربّ، وابراهيم خليل، وابراهيم العجلوني. كما شهدت فترة الثمانينات ميلاد جيل آخر من النقّاد الشباب الذين أثْروا الساحة النقديّة، فبرز لنا من النقّاد الشباب في الثمانينات: ابراهيم السعافين، وفخري صالح، وعبد الله رضوان، وأحمد المصلح، وسليمان الخضر، وخالد الكركي، وفايز محمود، وسليمان الأزرعي، وأحمد الجدع، وحسني محمود، وعلي الفزّاع، ومحمود شلبي، ومحمد سمحان، وبشير الهواري في النقد المسرحي، ومحمد الأسعد، وعلي حسين خلف، وتوفيق عبد العال في النقد التشكيلي. وظهر كذلك حسّان أبو غنيمة، وعماد القسوس، وريما عيسى، وعدنان مدانات في النقد السينمائي. وهؤلاء جميعاً انضمّوا إلى نقّاد الخمسينات والستّينات بزعامة إحسان عبّاس، وناصر الدين الأسد، ومحمود السمرة، وعبد الرحمن ياغي، وغيرهم. فصدرت دراسات نقديّة كثيرة ترصد هذا النتاج الأدبي الذي تركّز على الشعر والقصّة القصيرة والرواية. وظهر عبد الرحمن الكيّالي، عام ١٩٧٥ من خلال دراسته الأكاديميّة الطويلة الرائدة **الشعر الفلسطيني في نكبة فلسطين** (١٩٧٥) التي نال بها درجة الدكتوراه في الآداب. وفيها ركّز على دراسة شعر المقاومة الفلسطينيّة داخل فلسطين... وفي العام نفسه قدّم لنا ناقد جديد أيضاً هو صالح أبو أصبع دراسته الأولى الرائدة في مجال نقد الرواية من خلال الحضور الفلسطيني فيها، وذلك في كتابه **فلسطين في الرواية العربيّة** (١٩٧٥). وصدرت بعده دراسة ابراهيم خليل **في الأدب والنقد** (١٩٨٠). وفي العام نفسه أصدر ابراهيم السعافين دراسته الضخمة **تطوّر الرواية في بلاد الشام** التي كانت أطروحة علميّة أيضاً لنيل درجة الدكتوراه في الآداب. وأتبعها أحمد أبو مطر بدراسة

أخرى عن الرواية على ضفّتي النّهر المقدّس، فنشر في العام نفسه أيضاً دراسته عن **الرواية في الأدب الفلسطيني**. وتابع فخري طملية هذا الاتّجاه النقدي، فأصدر دراسته **البطل في الرواية الأردنيّة والفلسطينيّة** (١٩٨١) وأتبعها محمّد عطيات بدراسة أخرى في العام نفسه عن **القصّة الطويلة في الأدب الأردني** (١٩٢١ - ١٩٧٧). وفي عام ١٩٨٤ قدّم لنا عبد الرحمن ياغي دراسته عن غسّان كنفاني، وفي العام نفسه نشر ابراهيم خليل دراسته النقديّة الثانية **في القصّة والرواية الفسطينيّة**. وفي العام نفسه أصدر علي الفزاع دراسة **في فن جبرا ابراهيم جبرا القصصي**. وقدّم لنا الناقد الموهوب فخري صالح دراسته النقديّة الجديدة **في الرواية الفلسطينيّة** (١٩٨٥). وفي السنة التالية كانت دراسة خالد الكركي عن الرواية الأردنيّة من بواكير إنتاجه النقدي، فقدّم لنا **الرواية في الأردن** (١٩٨٦). وجدّد هاشم ياغي نشاطه النقدي فكانت دراسته **الرواية وإميل حبيبي** (١٩٨٩) من الدراسات المتخصّصة المميّزة. وبدأ عبد الله رضوان مرحلة التسعينات بدراسة نقديّة لفنّ مؤنس الرزّاز الروائي **أسئلة الرواية الأردنيّة** (١٩٩١). وفي هذا العام قدّمتُ دراستين نقديّتين في هذا المجال **مباهج الحريّة في الرواية العربيّة** وفيها درستُ ثلاثة روائيِّين من روائيّي ضفّتيْ النّهر المقدّس: إميل حبيبي، وغالب هلسا، ومؤنس الرزّاز، وأمّا الدراسة الثانية فكانت **جماليات المكان في الرواية العربيّة** وهي دراسة مُكرّسة لجماليّات المكان في فن غالب هلسا الروائي.

وفي مجال دراسة الشعر العربي على الضفّتيْن كان العطاء النقدي متدفّقاً أيضاً تدفُّقه في مجال نقد الرواية. ففي عام ١٩٧٧ قدّم لنا أحمد أبو مطر دراسته المميّزة لشعر مصطفى وهبي التلّ عرار **الشاعر اللاّمنتمي** وهي الدراسة النقديّة الأولى في هذا المجال. وكنتُ أنا قد قدّمتُ في منتصف الستّينات في حلقات نشرتها في جريدة «الرأي» - التي كان يرأس تحريرها محمد الخطيب وزير الإعلام السابق - دراسة عن **الغربة والانتماء في شعر عرار**. وكتب سليمان الخضر دراسته عن تيسير سبول عام ١٩٨٠، وأتبعها فايز محمود بدراسة في الموضوع نفسه **تيسير سبول العربي الغريب** (١٩٨٤). وفي العام الذي يليه، صدرت دراسة ثالثة في الموضوع نفسه كتبها سليمان الأزرعي **الشاعر القتيل تيسير سبول**. وفي عام ١٩٨٥ أفردتُ لشعر تيسير سبول فصلاً كاملاً في كتابي **رغيف النار والحنطة**. وهذا التكريس النقدي لشعر تيسير سبول لم يكن مردّه القيمة الفنيّة الكبيرة التي يتمتّع بها شعره بقدر ما كان سببه ما يمثّله هذا الرمز الشعري القومي الحرّ من قيم وطنيّة وقوميّة حرّة، قدّم نفسه فداء لها، في وقت عزّ فيه الفداء كثيراً، إلاّ على المؤمنين بقضيّتهم. وفي هذا العام كان حسني محمود قد نشر دراسته **شعر المقاومة الفلسطينيّة، دوره وواقعه**. وكان قبلها محمود شلبي قد نشر دراسته عن عبد الرحيم محمود، **شاعراً ومناضلاً** (١٩٨٤). وفي عام ١٩٨٧ نشرتُ دراستي المطوّلة **مجنون التراب، دراسة نقديّة في شعر وفكر محمود درويش**.

٥ - وهناك من النقّاد من كتبوا الدراسات النقديّة العامّة عن النتاج الأدبي والفكري والذين دأبوا على الكتابة في الصحف اليوميّة والدوريات الشهريّة والفصليّة، إيماناً منهم بضرورة إيصال النتاج النقدي إلى الجمهور العام. فشهدت الساحة النقديّة على ضفّتي النّهر سيلاً آخر من الإصدارات في هذا الخصوص، بدأها كامل السوافيري بدراسته عن **الأدب العربي المعاصر في فلسطين** (١٩٧٩). وكان توفيق أبو الرب من الضفّة الأخرى الشرقيّة للنّهر قد نشر في العام نفسه دراسته **قراءات في الأدب الأردني** وأتبعها ابراهيم العجلوني بكتاب **نظرات في الواقع الثقافي** في العام نفسه. وقدّم أحمد المصلح دراسة عام ١٩٨٠ تحت عنوان **مدخل إلى دراسة الأدب المعاصر في الأردن**. وفي العام الذي يليه قدّم أسامة فوزي **مقالات في النقد الأدبي**. وفي العام نفسه قدّم سمير قطامي دراسته عن **الحركة الأدبيّة في شرقي الأردن ١٩٢١ - ١٩٤٨**. كما قدّم في العام نفسه عيسى الناعوري دراسته النقديّة الجديدة **نحو نقد عربي معاصر**. وشهدت أعوام ١٩٨٢، ١٩٨٣، ١٩٨٤ ميلاد ثلاثة نقّاد جُدد على الضفّة الشرقيّة هم: عبد الله رضوان، وابراهيم العجلوني، ومحمد سمحان. ففي عام ١٩٨٢ نشر العجلوني كتابه النقدي الأوّل **مسلمات في ضوء التحقيق**، وفيه خصّص جزءاً كبيراً لدراسة الأعمال الروائيّة لعبد الرحمن منيف، وإميل حبيبي، والطيّب صالح، وتيسير سبول، ويوسف القعيد، إضافة إلى دراسة نقديّة مقارنة لحسني فريز ويوجين يونيسكو. وأمّا عبد الله رضوان فكان عنوان دراسته النقديّة **النموذج وقضايا أخرى**. وفي عام ١٩٨٤ قدّم لنا محمد سمحان مجموعة مقالات نقديّة، سبق أن نشرها في الصحافة عن **الأدب الأردني المعاصر**.

٦ - وأمّا الجديد الآخر الذي ظهر في هذه المرحلة في مجال النقد الفني، فهو النقد السينمائي. ففي أوائل عام ١٩٨١ ترجم الناقد السينمائي عدنان مدانات كتاباً هامّاً من كتب المكتبة السينمائيّة العالميّة وهو الكتاب الذي ألّفه المخرج والمنظّر السينمائي الروسي الكبير ميخائيل روم (١٩٠١ - ١٩٧١). وبعدها تابع مدانات عطاءه النقدي السينمائي في الصحف الأردنيّة والدوريات الأردنيّة. وألّف مع ريما العيسى، وحسّان أبو غنيمة، وعماد القسوس، فريقاً نقديّاً سينمائيّاً رائعاً. بالإضافة إلى نشاط حسّان أبو غنيمة في النقد السينمائي الأسبوعي في الصحافة اليومية، فقد أصدر كتابه النقدي السينمائي بالاشتراك مع ريما العيسى تحت عنوان **من الجانب الآخر للثقافة السينمائيّة** (١٩٨٣)، وفي هذا الكتاب نقود سينمائيّة واعية للإنتاج السينمائي الغربي: تمثيلاً،

وإخراجاً، وتعريفاً ببعض النجوم، تمثّل بداية حقيقيّة لقيام حركة نقديّة سينمائيّة حديثة وواعية على الضفّتيْن. وكان الناقد السينمائي الرابع الذي ظهر في فترة الثمانينات هو عماد القسوس، الذي قدّم لنا كتابه النقدي السينمائي **متابعات في السينما** (١٩٨٢) ركّز فيه على نقد النتاج السينمائي الأمريكي الحديث. وإنّني أزعم بأنّ هذه القاعدة النقديّة السينمائيّة التي وضعها هؤلاء الشباب الأربعة سوف تكبر ويعلو البنيان النقدي عليها، من خلالهم ومن خلال دراسات نقديّة أخرى بلغت حتّى عام صدور دراسة القسوس ثماني دراسات نقديّة، في وقت كانت فيه الدراسات النقديّة السينمائيّة العربيّة نادرة الوجود. على أنّنا نريد من النقد السينمائي على ضفّتي النّهر المقدّس مزيداً من الاهتمام بالنواحي الفنيّة والتقنيّة في هذا الفن الشامل أكثر من الاهتمام بالنواحي الايديولوجيّة التي ركّز عليها معظم النقّاد السينمائيّين على الضفّتيْن، ومنهم المدانات والقسوس، الناقدان السينمائيّان الماركسيّان.

٧ ـ والجديد الأخير في هذه المرحلة كان التأسيس لحركة نقد الفن التشكيلي التي ساهم فيها مجموعة من النقّاد الفنيّين التشكيليّين منهم جبرا ابراهيم جبرا، الذي أصدر عام ١٩٧٤ كتاباً عن الفنّان العراقي التشكيلي جواد سليم، كما أصدر كتاباً آخر عن الفن العراقي المعاصر. ثمّ برز ناقد تشكيلي آخر هو محمد الأسعد، الذي قدّم لنا في **الفن التشكيلي الفلسطيني** (١٩٨٥)، إشكالية الفنّان العربي المعاصر، ثمّ تعرض لمسيرة الفن التشكيلي الفلسطيني، مُقدّماً لضياع البنية الاجتماعيّة: الأرض، والإنسان، والزمن، مُفسّراً أعمال الفنّان التشكيلي المميّز اسماعيل شمّوط، والفنّان البارز ناجي العلي، بالإضافة إلى مجموعة من الفنّانين التشكيليّين من داخل الأرض المحتلّة، والموزّعين في الشتات. علاوة على ذلك فقد كانت لدراسات الناقدين: علي حسين خلف، وتوفيق عبد العال، أثر كبير في تطوير حركة النقد الفنيّ التشكيلي على الضفّتيْن في الثمانينات.

***

ومن هنا، فقد كانت تضاريس خارطة النقد العربي على ضفّتي النّهر المقدّس ـ على خصوصيّتها ـ لا تختلف كثيراً عن تضاريس خارطة النقد العربي في بلاد الشام، وفي العالم العربي. وكان هؤلاء النقّاد عبارة عن خيط في الشبكة النقديّة الشاميّة التي نسج خيوطها في القرن العشرين كلّ من: عمر فرّوخ، عمر فاخوري، مارون عبّود، ميخائيل نعيمة، شكري فيصل، زكي المحاسني، أنطوان غطّاس كرم، حسين مروّة، رئيف خوري، أورخان ميسر، إيليّا حاوي، رشيد ياسين، روز غريّب، جورج طرابيشي، محيي الدين صبحي، حسّان سركيس، محمد دكروب، خالدة سعيد، الياس خوري، كمال أبو ديب، يمنى العيد، أدونيس، منير العكش، بو علي ياسين، نبيل سليمان، عصام محفوظ، ريتّا عوض، وغيرهم.

ومن خلال ما عرضناه من مسيرة النقد الأدبي والفنيّ على ضفّتي النّهر المقدّس، نستطيع أن نُقسّم تضاريس خارطة النقد العربي في هذا المكان إلى أقسام أربعة رئيسيّة:

١ ـ النقد اليميني المحافظ، ويمثّله عيسى الناعوري، ويعقوب العودات، وروكس العزيزي، وهاني العمد، وعيسى جراجرة، وغيرهم. وهو منهج يمتاز بالتركيز على تاريخانيّة الأدب أكثر من تركيزه على تحاليل مغاليق النصّ المدروس وفتحه.

٢ ـ النقد الوسطي الأكاديمي المنهجي، ويمثّله إحسان عبّاس، ومحمود السمرة، وعبد الرحمن ياغي، وهاشم ياغي، وكامل السوافيري، وخالد الكركي، وعبد الرحمن الكيّالي، وغيرهم. وهو منهج يمتاز بوسطيّة الأحكام وتوفيقيّتها، والابتعاد عن الايديولوجيا ما أمكن ذلك، والميل نحو الانطباعيّة إلى حدٍّ كبير، وتجنّب الحدّة في الأحكام والصدام مع الآخرين.

٣ ـ النقد الايديولوجي اليساري، ويمثّله غالب هلسا، وعماد القسوس، وعدنان مدانات، وغيرهم، وهؤلاء ربطوا في نقودهم بين الأدب والفن والواقعيّة الاشتراكيّة، واصطدموا في نقودهم مع المبدعين صدامات كثيرة ومدمية، نذكر منه صدام غالب هلسا مع إميل حبيبي (١٩٨٠)، وهو ما نشر تفاصيله في كتاب هلسا **فصول في النقد** (١٩٨٤).

٤ ـ النقد البنيوي الايديولوجي، ويمثّله فخري صالح، وعبد الله رضوان، وابراهيم خليل، وغيرهم. ويمتاز نقدهم بالموازنة بين دراسة المضمون ودراسة الشكل والبنية النصيّة، كما يمتاز بغموض العبارة، وتوجّهه نحو القارئ النخبة.

٥ ـ النقد الصحافي الانطباعي، ويمثّله توفيق أبو الرب، أمينة العدوان، أحمد المصلح، أسامة فوزي، محمد سمحان، وغيرهم، وكانت أهداف هؤلاء تنصبّ في نقودهم على إشاعة الذوق الرفيع في تذوّق النصوص والأعمال الفنيّة والأدبيّة. فأخرجوا النقد من بطون الكتب، ومختبرات الجامعات المظلمة، إلى الحدائق العامّة المُشمسة والمشرقة.

قصة قصيرة

مرافئ للرحيل

سعد القرش

> أسابق الزمن، فيسبقني، أدخل فيه، راحلاً عنه،
> فيخرج مني، معرضاً عني، كأن الذي كان لم يكن، أتأبط
> حزني، متفكراً في الذي لو كان كيف يكون؟، وما هو
> كائن لو أنه لم يكن، أغمض العين، يرحل القلب
> مع الراحلين، مهاجراً إلى مدائن بلا عودة،
> وبحار بلا مرافئ، وأحبة بلا وطن. . . .

- ١ -

. . . تتمنّى أن يتآكل الزّمن ويموت العمر منتهياً عند نقطة البداية لتحملك أعوام الطّفولة الأولى فتستقيم واقفاً تلهو وحدك ويمدّ العيال إليك حبال اللّعب يدعونك إلى الاشتراك معهم لكنّك تولّي بعيداً بعيداً هل تتّخذ منهم صاحباً؟ ألم تتعلّم من تجربة «البحيري» ألاّ تصاحب أحداً لأنّك لا تدري في أيّ ركن سوف يقذف به القدر ويتركك وحيداً وحيداً إلاّ من نفسك المتعبة ثمّ تعود من جديد تتمنّى أن تعيش الطّفولة ولا تعرف فيها أحداً إلاّ ما تشاء من الحيوان والطّيور والشّمس والقمر والجبال والنجوم والشّجر والزروع الّتي تواريك وأنت في طريقك إلى بحر النّيل أبيك وتبسط يديك مبسملاً فيشجيك همس العاصفير منادية كلّ طيور الأرض والحمام واليمام وعصافير الجنّة تتعلّق بيديك ورأسك وجلبابك تصير هيكلاً مغرّداً تريد عبور النّيل ولا تعرف العوم يناديك الأهل متوسّلين إليك بحقّ الأبوّة وأولادك يغرّدون يطربونك فلا تسمع نداء الأهل ومن منابت الشّعر يكسوك ريش طويل كثيف حتّى تمدّ الطيور أجنحتها تحجب الشّمس وتطير بك إلى البلاد البعيدة والأماكن الّتي جمعتك و«البحيري» ربّما تجده هناك فتعودان معاً ترفعان شارة النّصر أو تطوفان الدّنيا أو تحلّقان في السّماء تراقبان الملوك في قصورهم وحرس الشّرف وراقصة المعبد الّتي تزور الملوك كلّ ليلة أو يزورونها والكادحين في المصانع والمزارع من طلوع الشّمس حتّى طلوع القمر الّذي يختفي معظم الشّهر حياء من نفسه حتّى يكفّ المتعبون عن الأشغال الشّاقة ويستريحوا في دورهم ساعة من اللّيل والعيال في الحواري ينفضون عن أنفسهم تعب الجري والمسدّسات في أيديهم الصّغيرة يوم العيد تذكّرك بأيّام الجيش والحرب وأنت واقف بسلاحك تحرسه ويحرسك وتحرسان النّائمين والقادة اللاّهين وروّاد الملاهي اللّيليّة والخمّارات وشوارع العشّاق في المدينة البعيدة عن المعسكر الذي حدّثك عنه أخوك الأكبر وأنت صغير وقتها كنت تتمنّى أن تحارب وترجو أن يسحب الزمن بساط الأيّام من تحت رجليك الدّقيقتين لترى نفسك جاهزاً للقتال وتختلف مرّة ومرّة مع صديقك «البحيري» حول أيّ منكما يكون القائد ثمّ تتّفقان على أن يكون القائد الطّير المفارق في أيّ اتّجاه يسلكان هناك العدوّ المرابط خلف التباب والدّشم مختفياً وراء خيمة من ظلام والمدافع الثّقيلة مصوّبة إلى عنق من يفكّر في اقتحام المجهول ومن يحبّ الوطن الذي ترفع رايته تحيّيها في طابور الصّباح كلّ يوم في المدرسة بعد أن يصحو الطّير المحلّق ويحملكما والجنود إلى قمم الجبال والتباب بسرعة السّاعي إلى زواج من حوريّة الجنّة المنتظرة تحت ظلال البنادق والمدافع تحمل الشّهداء على يد الرّاحة مرتفعة بها إلى السّماء عالياً فعالياً وتبحثون عن الجثّة المضرّجة بالدّماء فلا تجدون إلاّ السّراب الذي لا يبين ولا يبوح بسرّ العاشقات اللّواتي حملن الجنود على جناح السّعادة مصحوبين بتهنئات أهل الأرض والسّماء الدّنيا ذات المصابيح الّتي تحرق الشّياطين وتنير طريق العابرين حتّى يبلغوا المنى التي تمنّيت أن تبلغها لكن الرّصاصات

أخطأتك وأخطأته فتوسّلت إلى حوريّتك أن تصعد بك فانتظرت طويلاً طويلاً والطّلقات تثقب الهواء والرّؤوس والضّجيج وتطوّقك من كلّ جانب إلاّ أنّها لا تصيب البدن.

- ٢ -

في المستشفى العسكري، خلا لنا الجوّ، سألته إن كان أحد القادة أتعبه أو عاقبه، قال إنّه حقّاً مريض، والنّحس يطارده أينما يحلّ، ابتسم ابتسامة ميتة مشيراً إلى السّرير:

- العسكري الذي كان يرقد على هذا السّرير قبلي خرج ميّتاً منذ شهر.

رددت ضاحكاً كي أخفّف عنه:

- الموت!.. أهذا ما تفكّر فيه يا «بحيري»؟

أشاح بوجهه عنّي معلّقاً:

- أصبح يطاردني.. غير أنّي سعيد.

قلت لامبالياً:

- تتركني وحدي.. وتكون سعيداً.

- سعيد لحياتك.. وربّي شهيد!

أردت تغيير طعم الحديث، ورائحة الموت التي حاصرتنا، فسألته:

- وبسمة؟

- بسمة!، قابلتها مرّة، وأحللتها من الارتباط، ثمّ سمعت أنّها تزوّجت.... أمّا بعد.

هاأنذا أذوب في المدينة، وأنت الآن في مدينة أخرى، كلانا غريب، تركنا بلدنا فتركتنا، جذبني سحر المدينة، ورغم بعدك عني، فأنت دوحتي في هذا الهجير، في قاعات الدّرس، أثناء المحاضرة، نظرت من فوق سياج معرفتي بالبنات، كانت على الشّاطئ الآخر، ترنو إلى لاشيء، شغلني أمرها، عانقتها عيناي، حاصرتها من كلّ الجهات، أرادت الخروج من الدّائرة، انتبهت إليّ، أغمضتُ عينيّ لأتيح لها ما أتاحت لي، خفضت فنظرت، خفضتُ فنظرتْ، فكرّت ليالي، تابعتها أيّاماً، لم تكن تكلّم أحداً، ولم يكلّمها أحد، أسرتني عيون المدينة، وبنت المدينة، بقيّة من خجل بنات قريتنا، أعرف أنّك ستلومني، كذبت على نفسي كثيراً، حتى انهارت جدران المقاومة، في المحاضرة، أعلنت - عن بعد - الاستسلام، وهي أيضاً رفعت المنديل الأبيض، رفرفت الرّايات على أسنّة الأقلام... بسمة، هو اسمها، ليس وصفاً، أعلم رأيك، لكن عذراً، تخلّيت عن وعدي، عن وعدنا بعدم الزّواج إلاّ من بنات قريتنا، هل تتذكّر غيرتنا وتنافسنا على «سلوى»، أنت تضحك الآن على أحلام الصّبا، لم تعد أحلاماً، منذ أيّام، رأيتها، «سلوى» التي كانت صغيرة، استدار وجهها بدراً، الخدّان تفّاحتان، تكوّرت الأيّام على صدرها، فاستوت عروساً كاملة.. ليت لي من بسمة ما لك من «سلوى»....

قال محاولاً انتزاع ضحكة من رحم المجهول:

- هنا ممرضة، تحمل عيون بسمة.

- تقصد ذات العيون الخضر.

رنّت ضحكته في الحجرة والعنبر كلّه:

- لم يعد يشغلك إلاّ العيون الخضر.. عيون سلوى، ذات الغمّازتين، لأنّك لم ترَ بسمة.

مشيت متمهّلاً، لعلّي أراها، جذبني باب نصف مفتوح، تسري منه همسات، دفعته داخلاً، فغمر المكان صمت حذر، فيما صوّبت إليّ أربعة سهام من العيون؛ كانتا تأكلان.. سألتني الكبرى بضيق:

- أفندم.. أيّ خدمة.

من تحمل عيون «بسمة» صاحبي، لا يمكن أن تحمل كلّ هذه القسوة، فلتكن الصّغرى، أهملت عصبيّتها الطّارئة، وأشرت إلى الصّغرى بلا تردّد:

- أريد الآنسة.

قامت، وكنت أتّجه إلى الباب، متعلّقاً بعيون بسمة، كلّما أتيح لي ذلك. مشينا بامتداد الطرقة، ثمّ دعوتها إلى الجلوس في مكان أكثر هدوءاً، بعيداً عن زميلتها، كتمت ضحكة في نفسها، ووافقت:

- أعتذر عن دخولي بلا استئذان.

ردّت في ثقة:

- كلّهم يفعلون ذلك.

- كلّهم... من؟

- العساكر.. ألست واحداً منهم؟

وخزني تعليقها، فأبديت اعتذاراً حقيقيّاً:

- لم أقصد.. ولست مثل الآخرين - لكنّني اضطررت إلى ذلك.

- أنت زميل «البحيري»؟

- وصديقه قبل الجيش.

هزّت رأسها في انكسار، ومصمصت شفتيها، فسألتها:

- أريد أن أعرف كلّ شيء... لابدّ..

قاطعتني، كأنّها تهرب من حصار الأسئلة:

- لا شيء... لا شيء.

ثمّ عدنا ندوس الصّمت، في طريقنا إلى حجرتها، كنت أمشي أمامها متمهّلاً، توقّفت أمام الباب، سددت فراغه بجسمي الضّئيل، واستدرت.. استحلفتها بالله، صمتنا، ثمّ إنّ حبّتين من اللؤلؤ داعبتا عيون «بسمة»، فيهما قرأت ما استطعت من سطور عينيها، ولم أسأل عن الباقي. ثمّ قالت كالمعتذرة:

ـ صاحبك مصاب بمرض مزمن.. كلّ وقت تجده في حال، مرَّة يناقشك بهدوء، وأخرى لا يطيق من أمامه، أو يضحك، وقد يسبّ ويلعن.

أومأت برأسي أن أكملي:

ـ وهكذا، كما ترى، مهنتنا أن يرانا النّاس في المصائب، ويسمعوا منّا كلّ ما هو غير سار.

لم أعد أطيق هدوءها القاتل، فصرخت:

ـ تكلّمي بسرعة وصراحة.

لبس وجهها قناعاً من الارتباك، خافت ثورتي فقالت:

ـ يؤسفني أن تسمع منّي هذا الكلام، أرجو أن يكون سرّاً بيننا، صاحبك، يجب ألّا تفارقه، هذه الأيّام، صاحبك...

اشتعلت النّار في الكبد والقلب والأطراف، أمسكت بكوب زجاجي، وقذفته دون وعي.. يا أولاد الكلب.. يا أولاد الجزّارين. رفعت يدي وصفعتها، وجريت إلى حجرته، تدفعني وساوس الشياطين، قابلني النّاس في الطرقة، أوقفوني، وسالت أسئلتهم، وهي لا تجيب...

فتح الباب، ثمّ أخذني من يدي:

ـ سمعت بعض حديثكما.

ازداد شعوري بالاختناق، كأنّني أخطأت في حقّه:

ـ أيّ حديث تقصد؟

رنا إلى عيني، هو الذي يقرأني دون خطأ، ولا أكون معه إلّا صادقاً.

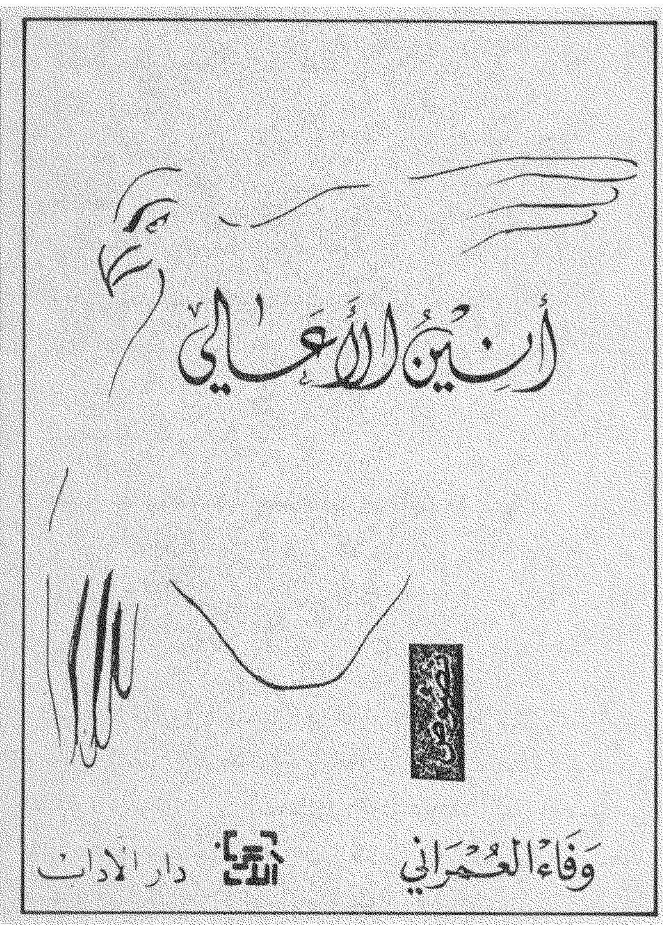
ـ هل أخبرتك أنّني..

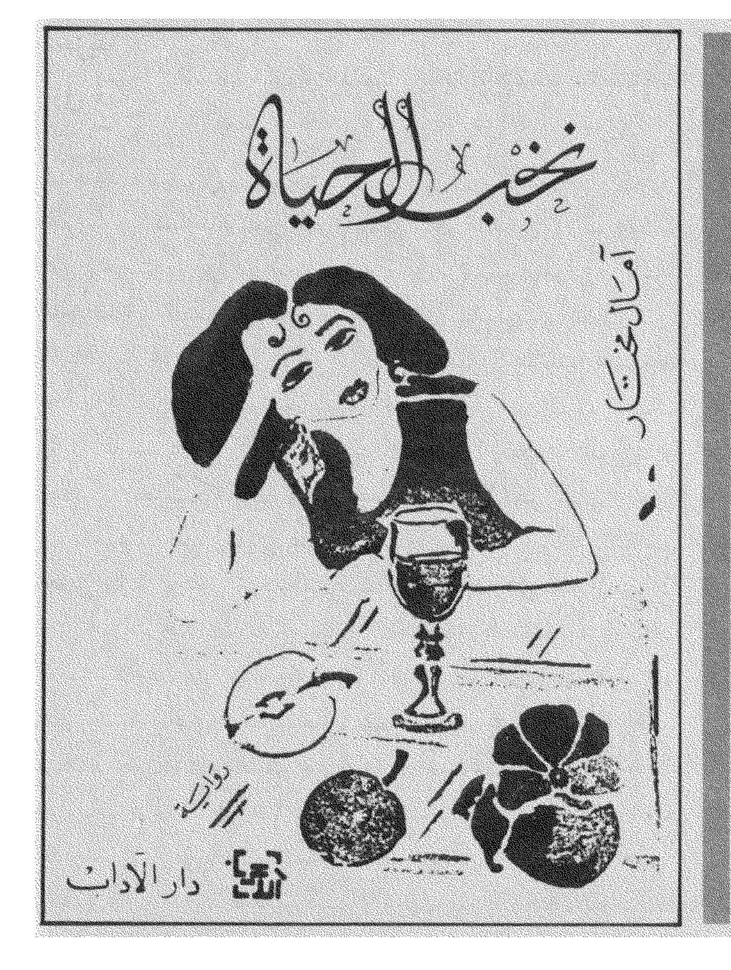
مددت يديّ أكتم الكلمة، أخنقها في جدران فمه:

ـ لا.. لا تقلها يا بحيري.

فتحت صدري، وفتح جناحيه. احتضنته واحتضنني. بكيت وبكى. حلّقنا بعيداً بعيداً. عند مفارق الطّرق. فقدنا الأجنحة. سقطنا أعلى الجبل. ولا أزال أحتضنه. ثمّ أحسست بالبرودة، والجناحان إلى جواره في سكون. تدحرجنا على رؤوس الصّخور، وعظام الأجداد، وحبال الدم تلفّني من كلّ مكان. حتّى كان القرار، عند السّفح، في بئر ماء بارد، ساعتها أفقت، والممرضة تبكي، وبيدها كوب به بعض ماء، وهي تصبّ فوق رأسي ووجهي، و«البحيري» بين ذراعي؛ وديع، أليف كعادته، لكنّه كان يرنو إليّ في صمت مميت...

القاهرة





قصائد

محمّد القيسي

في الثناء على ما تبقّى

[إلى جوزف حرب في «مملكة الخبز والورد»]

في مَرايَا مِنَ الضَوْءِ أمشي
وَأعرفُ
لا منزلي
لآئِقٌ،
أو سُعَاتي
يُعينُونني في الطَريقِ إلى عَسَلِ المجدليَّةِ،
بَيْنَا أُسوِّي مَعَ الريحِ بَريَّةً،
لِرُعَاةٍ مَضَوْا في شَفيفِ النهارِ،
حَزينينَ جدًّا
إلى قَوْسِ أيامِهِمْ في كَنيسةِ قلبي
وَليتَ مِنَ الوقتِ لي
لأرشَّ على السُّورِ ماءَ الثناءِ على
ما تبقَّى
وأفردَ شالَ الضُحى لِلاكي.

عمان ١٤/١٢/١٩٩٢

مشاريع مرجأة

قَريباً مِنَ المدفأَهْ
قريباً مِنَ اليومِ والأمسِ
يُحصي يديه، وقدْ فاجَأَهْ
شتاءٌ عَلى غَفلةٍ
وَرُؤىً مُطْفَأَهْ

قَريباً مِنَ المدفأَهْ
يُخطِطُ فوقَ البياضِ حُدودَ بَساتينه،
وَيرى فوقَ طَبْلِيَّةِ البَيتِ،
كُوباً وَحيداً
وَإبريقَ شَايٍ
وَثَمَّ كتابٌ يُحاولُ أنْ يَقْرَأَهْ

قريباً مِنَ المدفأَهْ
تَسلَّلَ خيطُ النُعاسِ إليه وَأغفَى
بلا وَلَدٍ،
تحتَ سَقفِ يَديه وَأغفَى
وَلا إمرأَهْ

قَريباً مِنَ المدفأَهْ
سيلفظ آخر أنفاسِهِ،
وَتظلُّ جميعُ مشاريعِهِ مُرجأَهْ.

الرصيفة ٩/١/١٩٩٣

الابن

مُفعَمٌ بِرُؤَاهْ
تنسجُ الريحُ شَالاً لأيَامِهِ،
وَهوَ يُوغِلُ أبعدَ في الدغْلِ،
أبعدَ في الليلِ،
أَبعدَ فيه بِقُطعانِهِ البيضِ
لا ماءَ في قِرْبَةِ الأرضِ
وَالأُفقُ بعضُ خُطاهْ

[١] قصائد منتخبة من مجموعة شعريّة تصدر عن دار الآداب قريباً تحت عنوان «أذهب لأرى وجهي».

رِيشَةً
رِيشةً
يَتوزَّعُ
مُتَشِحَاً
بِضِيَاهْ

عمان ١٩٩٢/١٢/٢٠

خضرتها البعيدة
من بعيد كرومها

وأُريدُ أَحياناً، كثيراً ما أُريدُ
أُريدُ ناساً يُشعلونَ خواصري
وَيكبكبونَ عَلى ضُلوعي
مِنْ عتيقِ نَبيذِهمْ
سِحْرَ الجِرَارْ

وَأُريدُ خُضرتَهَا البَعيدةَ منْ بعيدِ كُرومِهَا
وَأُريدُ يومي كاملَ الشرُفاتِ
تَبغي صَافياً
وَأُريدُ في هَذا المَدارْ

أَنْ تَتركوني نَائِماً حتى الضُحى
لأرى ملاكَ الغَائِبينَ يرفُّ حَوْلي
في الجِوارْ

وَأُريدُ أَنْ
أَدَعَ الكِتابةَ هكذا
تجري عَلى كَفّي
وَأَفتحَ بابَ بَيتي لِلنَهارْ

عمان ١٩٩٢/١٠/٣٠

دع الشرفة لي

هَلْ نتَقَاسمُ هَذا الميراثْ
خُذْ أنت الزَوجةَ والبيتَ، خُذِ الأَولادْ
وَدَعِ الشُرْفَةِ لي

خُذْ مفتاحَ البابِ وَخُذْ غُرَفَ النَومِ،
وَدَعْني فوقَ السُّورْ
أتأمّلُ هَذي الزَهْرَهْ

خُذْ أَقواسَ الزينةِ وَالألوانِ
وَخُذْ ماءَ البُستانِ
وكيسَ اللَوْزِ
وَدَعْني أَمْرَضْ
في الوجهِ الأَبيضْ

خُذْ ضَوْءَ الميناءِ،
وَدَعْ لي هَذا القاربْ
وَلنفترقِ الآنْ.

عمان ١٩٩٢/١١/١٠

غياب

جَلستُ في المقهى لِسَاعتينْ
جَلستُ حارساً غيابَها
أَحكُّ أَطرافي بِفَرْوَةِ الهواءِ
لَا يَرنُّ قُرطُها
وَلا أَرِنْ

وَإِذْ بكى عَلى يَديَّ النايُ وَارتَوى
صَبَابَةً
وَبَيْنْ

لمحتُها بجانبي ـ أو أنَّني أظنْ ـ
شَفيفةً كالماءِ لَملَمتْ أشياءَهَا
وَغَادرتْ
كَالسهمِ دونَ إذْنْ

عمان ١٩٩٢/١٠/٣١

نقش لوركا

ولاَ جيرانَ لي كَالبحرِ
لا جيرانَ لي يتقاسمونَ معي الضُحى
ظِلٌ عَلى الطُرُقاتِ فوَّاحُ
وَفضَّتُهمْ إلى النسيانِ
هل أسعى إليَّ
وَاقتفي في العَازفينَ رَنينَ قلبي!
لا ضيوفَ إلى الشَوارعِ ، أَو
مَقَاهٍ لِلبُكاءِ الدَاخليِّ
وَلا حُدَاةٌ
يَشبكونَ الليلَ بِالإنشادِ
هلْ صَدَأتْ على الأوتارِ أُغنيةُ المريضِ
أنا المريضُ أنا
فوآأسفاهُ لم تَعُدِ المدينةُ للهواءِ
ولَمْ يَعُدْ غَجَرٌ،
يُضيئونَ اللآلِىءَ أَو
يُشيعونَ السَلاسَةَ في الحريرِ،
وَإخوتي مَاتوا.

عمان ١٩٩٢/٦/٢٠

الجليس

وَحَضَرْتَ منْ أقصى الغُصونِ إليكَ،
منْ آبارِ نَومِكَ
مَنْ يُبادلُك الإشارةَ يا جَليسي!
هَا هُنا كُوبانِ ما فَرُغَا مِنَ الليمونِ بَعْدُ،
ومَا نَطَقتَ وَلا صَمَتَّ،
كَأَنَّ قِنديلَ الغِيابِ أَضاءَ سِرَّكَ،
فَانخطَفتَ، غَدَوْتَ خَطّاً مائِلاً لِلغَيبِ،
أُسبوعَانِ في السَفَرِ الطَويلِ إلى الطُلولِ ،
وَلا يَعودُ عَرارُهَا الجَبَليُّ
غَيمتُكَ البَعيدةُ في قميصكَ!
ليسَ في أُصُصِ الفَراغِ سوى الفَراغِ ،
وَأنتَ تدعوني وَأَخرجُ، ثم تدعوني
وَتَخرجُ عن مُجالسَتي
فَيُذبِلُني المكانْ!

عمان ١٩٩٢/٨/٢٥

نقش سومريّ

يَسقطُ الظِلُّ على وَاجهةِ الفُندقِ
فيها امرأةُ الفضَّةِ
ترعى زهرةَ النسيانِ
أو تجرحُ خدَّ الريحِ
لا تحظى بِضوءٍ أو سَبَبْ

كَذَبَ الوردُ عليها مرَّةً
ثُم كَذَبْ

وَهيَ تَسترسلُ عندَ البابِ نقشاً سُومريّاً
ياسميناً أبيضَ الرّوحِ
نَشيجاً صَافياً يُتلَى
وَنَايَاتِ قَصَبْ

بَينما زَائرُها اليَوميُّ منْ يومينِ
لمْ يظهرْ على الشَارعِ
لمْ يفردْ لها
منْ شُرفةٍ في الطابقِ السَادسِ منديلاً
وَلا تعرفُ أَيَّانَ ذَهَبْ.

عمان ١٩٩٢/٢/٢٧

«بورتريه»

محمد سليمان

المقعد الفارغُ

والزجاجةُ الممتلئه

ينتظران الشيخَ

يعرفان أنَّه يجيُ من حِلْميّة الزيتون ماشياً

وأنه يمرّ بالحارات

كي يكلّم الأطفال عن رامبو

وأنّه سيشتري جريدة المساءِ

يمسح الحذاء في الممرِّ

ثم يمنح الأكشاكَ بعض وقتهِ

وأنه سيعبر البحور وحدَهُ

ووحده سينحني هناك عند نقطةٍ بعينها

لكي يلُمّ صورة الميدانِ

يعرفان أنَّه سيدفع الهواء بالجريدة التي اشترى

وأنه سيأكل الجرجيرَ

أو يصُبّ من زجاجة بحرا

وأنه سيدخل القطار حاملاً قصائد الممرِّ

والشوارع التي تليهِ

أو تصُبّ فيهِ

دائماً يبحث عن صداهُ

ظلّه الذي يسير في مدينة أخرى

ودائماً يريح خلف مقعدٍ عصاهُ

يكتفي بوجبةٍ

ليقرأ القصائد التي تفتّحت في الركنِ

مرّة بلهْجَة الغازي

ومرّة بلهجة المهزوم

يعرفان أنَّه سيسأل الجنديّ عن منْزلهِ

وأنَّه سيشتم الذين غافلوهُ

يعرفان أنّه في الليل

عادةً

يتوهُ

في الصباح سوف يشتري للبط ترعةً بنصف راتبه

وفي الصباح سوف يشرب اليْنسونَ

أو يعدّ للصغير كرةً

من جورب يلبسُهُ

القاهرة

قصّة قصيرة

خروج...

سيّد عبد الخالق

كنت قد وقفت في منتصف القاعة الدّائريّة الكبيرة التي تنتهي عند أوّل الممرّ المفضي إلى خشبة المسرح، وأخرجت الجملة الوحيدة المكتوبة بخطّ يدي، وكنت أحفظها الآن عن ظهر قلب، وقرأت: حاضر ثلاث مرّات. وحسبت في رأسي الخطوات القليلة الّتي أخطوها هناك، ثمّ اني رحت أدّعي الانشغال الشّديد كعادتي بأن أترك النّظارة الطبيّة الضيّقة العدسات، تتهدّل قليلاً فوق طرف أنفي، وأسحب كفي المفرودة من فروة رأسي وأضمّها ـ في حركة واحدة ـ إلى خصري، ثمّ أستمرّ على ذلك النّحو عدّة مرّات حتّى يحدث شيء مغايراً!.

لقد كنت أفعل ذلك كلّ يوم، دون أن يندهش أحد مرّة، كانوا قد تجمّعوا هناك الآن، في دائرة صغيرة عند الطّرف الآخر من القاعة تتّسع تدريجيّاً وهم يتحدّثون ويتناولون وجبة المساء السّريعة ويضحكون. أمّا أنا، فلم يعد في مقدوري أن أستمرّ في الضّحك فترة، دون نوبة السّعال الّتي دأبت تهاجمني في الآونة الأخيرة.

ورغم أنّ دوري ينتهي عند انتهاء الخمس الدّقائق الأولى من المشهد الثّاني، فإنّ الرّجل ـ «البُص» كما اعتادوا أن ينادوه ـ قد حذّرني مرّتين من الانصراف قبل نهاية العرض وقال لي: «احترم زملاءك» فصغرت لذلك، وكنت أمضي وحدي عند نهاية العرض، فيما يتجمّعون في عربات ثلاث كبيرة كلّ ليلة، وقبل أن تنطلق الأخيرة، يطلّ الرّجل من زجاجها الأمامي، يعاتبني:

ـ كنت زي الزّفت النهارده، بكرة بدري حبّه.

يمضون، وتخلف العربات أزيزها العالي في سكون نصف البلد، وأمضي أنا، ويمتدّ المستطيل الأسفلتي اللاّمع خالياً حتّى صحن الميدان الكبير، وبين حين وآخر تمرق عربة وتختفي. ألمح الحارس اللّيلي المنكمش تحت برد يناير، يحضن سلاحه، فيما تأخذه سِنة من النّوم القلِق أمام مدخل المبنى الرّخامي الفسيح. لم يعد يشغلني كثيراً أن أراه أو لا أراه، غير أنّي في كلّ مرة أقاوم تلك الرّغبة الملحّة في الغناء بصوت عال!

وكنت قد فوجئت لمّا سألتني البنت «أحلام» عاملة البوفيه الصّغيرة: لماذا لا تجلس معهم؟ وفكّرت أنّه بوسعي الادّعاء بأنّني لم أسمعها جيّداً، وأنّ عليها أن تكرّر السّؤال مرّة أخرى، لكنّني تردّدت رغم ذلك ورأيتني أقول إنّني أفضّل أن أكون وحدي، كي أحفظ الدّور جيّداً. دون تروٍ، ودون أن يخلو صوتي الواطئ من لعثمة وتسرّع واضحين، وربّما لأنّني راعيت أن تبدو نبرتي حاسمة وقاطعة بدرجة كبيرة، فقد اندهشت البنت، ورأيتها تجاهد في كتم ابتسامة كبيرة، وتضغط أكثر بأصابع كفّها الصّغيرة على فمها.

ولم تكن قد استدارت بوجهها بعد لمّا شعرتُ بحبّات الرّذاذ القليلة فوق أنفي وخدّي، وسألتني وهي على ذلك الوضع «أجيب لك شاي؟» فاكتفيت بهزّة رأسي البطيئة موافقاً، دون أن أتأكّد من أيّة رغبة، في أيّ شيء! كوّرت الورقة، ودفنتها في جيبي، ومرّت فترة قبل أن أجذب المقعد القريب من دورة المياه، وأجلس.

سرحت ببصري عبر البلاطات العريضة الملوّنة، وبدأت أحسّ ذلك الغبش الطّفيف الّذي راح يتزايد تدريجيّاً خلف العدستين الضيّقتين. لقد صارت لازمة لديّ أن أمسح عدسات النّظارة وأدعك جفنيّ الملتهبين، ما إن كنت أتأمّل شيئاً لامعاً فترة من الوقت!.

لقد بدأوا يتحرّكون الآن من أماكنهم، ويدلفون إلى حجراتهم للماكياج، وسوف أقوم أنا أيضاً إلى دورة المياه عمّا قليل، أخلع السّترة وأعتمر الزنبيل الطّويل الّذي تضحك له البنت أحلام الصّغيرة، ثمّ أرتدي الزّيّ الطّويل المقلّم بخطوط بنية دقيقة، والمشدود عند البطن بحزام أحمر من القماش اللامع. اكتشفت ذات مرّة أنّني الوحيد الّذي يغيّر ملابسه. وفي تلك الأثناء، يظهر «البُص» من منطقة ما، ليست معلومة لي، يتلقّى التحيّات دون أن يردّها، يقطع بهو الصّالة ـ رغم عرجه الواضح ـ في سرعة، وهو يوزّع أوامر المساء. رأيت أنّها لا تختلف في كلّ مرّة، وفي المرّة الأخيرة، استطعت أن أتأكّد من أنّ عينه اليسرى كانت تضيق قليلاً حينما يتحدّث، وأنّ وجهه الضّارب إلى الحمرة مملوء بندوب وبثور غائرة، وحين يراني من بعيد، أحسُّ زفيره السّاخن حول وجهي ككلّ مرّة، وثقل قدميّ الّذي يوهنني إلى حدّ الشّلل. لم يعد في

وسعي تلك الأيّام أن أتجاهل حضوره، أو أدّعي ذلك على نحو أدقّ. أجدني في كلّ مرّة أقف وأنا أرهف سمعي لوقع قدميه غير المنتظم فوق بلاط القاعة، أعدّل من وضع النّظارة الّتي يُخيّل إليّ اهتزازها، ثمّ تنزلق حبّة العرق الكبيرة من عنقي إلى صدري، من غير أن أستطيع التحكّم في ذلك!

غُصتُ في المقعد، وهبّت دفعة الهواء الباردة عبر النّافذة المفتوحة على بلاط القاعة. سمعت همهمة الجمهور في الصّالة والدّقة النّحاسيّة الأولى الّتي تخلّف تلك الرنّة المعدنيّة بالقلب، والخواء الموحش حينما تكفّ. وكأنّني غفوت، ومرّت فترة قبل أن أراني: وحدي... أهبط الدّرج الطّيني المتآكل نحو الجوف الرطب، وأنّي أمرّ أسفل البوابة الشاهقة المقوّسة، وأرى قنديل الزيت الوحيد المتدلّي في فراغ السّقف، يهتزّ بطيئاً، يحوم الهاموش الكثير حول ضوئه الواهن، شبه المبسوط فوق الجدران الباهتة، والأرض الطّينيّة المبلولة، غير المستوية، وأمّي وأبي هناك، عند الرّكن الدّاخليّ، وإخوتي الصّغار يتحلّقون حول طبليّة العشاء. رنّ صوتها الطّيّب وهي تضرب شالها الأسود حول وجهها الخجول: معقول.... نروح نعرّك مع الهوانم اللّي هناك. ربّنا يحميك يا ضنايا. خد إخواتك كفاية.

ـ يا أمّه ده بكره الافتتاح وكلّ واحد جايب عيلته.

ويقول أبي الفرحان وهو يلمّ طرف جلبابه على قدميه المعروقتين:

ـ خلاص بقى يا ابراهيم، المرّة الجاية نبقى نيجي كلّنا.

ـ قول له يا أستاذ ابراهيم، هو بقى شويّه.

نفس الرّنّة المعدنيّة، ثمّ الخواء الموحش بالقلب. استدرت وامتدّ الطريق الأسفلتيّ الطّويل اللامع، يلتقط بصّات الضوء البرتقالي من الأعمدة المنحنية، تعكس ظلّي المرعوش على الأرض وتتلاقى هناك، وأنا وحدي.... كلّما مررت بها انطفأتْ، وثمّة وجه كبير... جاثم عند المدى!

نهضت واتّجهت ناحية دورة المياه، غيّرت ملابسي وضحكت البنت أحلام ـ وهي تلمّ الأكواب الفارغة ـ كعادتها حين ترى الزنبيل الطّويل فوق رأسي. وظهر الرّجل عند الباب الأمامي مع مدام «لولا» نجمة العرض، وشعرت بسخونة أذني وأنا أسمع الوقع السريع غير المنتظم فوق بلاط القاعة.

ـ جرى أيه يا أستاذ. إيه حكاية إنّك بتبصّ على صدر «لولا» في المشهد الثّاني دي؟

ـ أنا؟

ـ يا بني آدم ده تهريج. أنا عايز شغل يا حضرة، شغل، أنا بدّيك فرصة عمرك، أدّيني حقّي يا أخي.

بعدها عدد أوامر المساء: «لا تنظر للجمهور، تمرّ سريعاً، إيّاك أن تتعمّد البطء كي تظهر وحدك....!» وكان قد خطا خطوتين للأمام، لما استدار ناحيتي مرّة أخرى:

ـ عايزك أحسن النهارده يا ابراهيم. كنت امبارح زيّ الزّفت.

وليلة أمس، كانوا قد استبدلوني بعامل الدّهان الّذي ظهر فجأة في تلك اللّيلة. إذ كان قد اشتدّ عليّ ألم الصدر. ولم أعد قادراً على التنفّس بشكل طبيعي فغبت!!

عند الدّقة النّحاسية الثّالثة، أشدُّ حزام الزيّ الأحمر عند البطن جيداً، وأجذب الممسحة ذات اليد الخشبية القصيرة وأمضي للداخل.

وقبل أن أصل إلى الباب المقابل أستدير ناحية الحائط وأمسح زجاج صورة الوجه الجادّ، الكبيرة الّتي تتوسّط صدر المكان، ثمّ أعود أدراجي ألتقط الأنفاس، وأختفي، فيما أرقب «البُص» يشدّ شعره الثائر عند الجانبين دون أن أفهم لماذا.

لقد انتهيتُ من ذلك الآن واختفيت. ولّما رأتني البنت أحلام قالت وهي تكتم الضحك: «كنت هايل يا أستاذ ابراهيم!!». وعند الفصل الثّاني رحت أبذل جهداً مضاعفاً للتحكّم في ضربات القلب. وبدأت أحسّ ذلك الغبش الطّفيف المتجمّع كالرذاذ فوق عدستي النظارة، وكانت مدام «لولا» قد بدأت تتحرّك فوق خشبة المسرح. حين تراني أقف فوق رأسها سوف تقول: ضعْ الزّهرية هناك.. حضّر العشاء.... أنقلْ المائدة إلى يمين الممرّ....» وأقول.. «حاضر» وأفعل. تختلف أوامرها في كلّ مرّة. أمّا أنا، فقد راعيت دائماً ألّا تختلف «حاضر» الأولى عن الأخيرة، إلّا في توقيت النّطق بها. وقبل الأمس قالت في هدوء «انقل المائدة إلى يمين ممرّ الدّخول» ولّما تحرّكت ناحية الركن الداخلي، لم أجد مائدة هناك وقلت في نفسي إنّ عمّال الاكسسوار المهملين لا بدّ نسوا ذلك. وأغلب الظنّ أنّها أدركت حيرتي، فشخطت فيّ لأخرج، فخرجت، فيما كان الجمهور يضحك لذلك. لكن «البُص» في الخارج لم يضحك. في القاعة الدائريّة الكبيرة قال بصوته العالي: يا بني آدم تخيّل إنّك شايل ترابيزة! ثمّ قال: «هكذا» وراح يتقافز ويفعل ذلك أمام الكثيرين الّذين تجمّعوا هناك!!.

شددت الحزام حول البطن جيّداً، ودفعني «البُص» إلى الدّاخل، كانت مدام «لولا» قد استلقت لتوها أمامي فوق الأريكة الجانبيَّة الكبيرة، تشكو آلام الرأس. لقد لاحظت الآن أنَّ صدر فستانها الشّفيف يكون مفتوحاً بالفعل، وأنَّ ساقيها الممدوتين قد صارتا أكثر انفراجاً وامتلاءً. تأكّدت أيضاً أنَّ المائدة كانت هناك، عند الطَّرف الآخر من المكان. ولمَّا رأتني، راحت تنظر إليّ نظرتها الغامضة الّتي لا يراها أحد سواي كل ليلة.

هذه المرّة قالت: «اخلع لي الحذاء». نظرت إلى الخلف بتلك السرعة الّتي بدت لي مدهشةً أوّل الأمر، فلطم «البُص» وجهه في الخارج. ولمَّا استدرت لم أستطع أن أرى أحداً من النّاس، ولابدَّ أنّها كانت تحاول أن تحتوي الموقف لمَّا صرخت: ألم تسمع يا حمار؟!!.

وانتفضت واقفة أمامي، ونظرة عينيها الموزّعة بيني وبين الرّجل المذهول في الخارج تشي بأنَّ ثمَّة خطأً لا تستطيع تداركه. ورغم ذلك، لم أستطع أن أنزع قدميّ الثقيلتين من الأرض. ولاح لي أنَّها اندفعت ناحية الباب، وأنَّها قالت في صوت مغاير: «طيّب.. اذهب وحضّر العشاء لسيدك» قوّة غامضة كانت تدفع بالبدن كلّه نحو الأرض. بدأت أترنّح كسكران، فيما راحت معالم الأشياء تظهر ثمَّ تختفي تحت غيم ضبابيّ كثيف. كنت أريد أن أصرخ بصوت عالٍ، وربمّا حاولت ذلك ولم أستطع. لكنّي صرت ألوِّح بكل ذراعي في الهواء، وحركة قدميّ غير المنتظمة فوق الأرضية الخشبية لها وقع الدّبيب العالي، وقد بدأت أغمغم كأخرس يستعيد النّطق تدريجياً. انفجرت هي بعلو صوتها: «ستارة». وكان آخر ما سمعت همهمة الجمهور الغاضب، فيما كنت قد استلقيت تماماً على ظهري، تتماوج وجوه كثيرة - مبهمة الملامح كخيالات لها صوت الخفافيش العالي، في بقعة الضوء الكابية أمام عيني، أعلى مظلّة المسرح.. «ارمو الحمار ده بره» وكانت تزداد بريقاً واشتعالاً كلّما أغمضت عيوني، ونفس الطريق الإسفلتيّ الطّويل يمتدّ، يلتقط بصّات الضوء اللامعة، وأنا وحدي هناك... أمضي بين خطّيْ الأعمدة المنحنية... مستريح البدن.. ومستسلماً لنذر تلك الرّاحة البعيدة... الغامضة!!.

القاهرة

لون الثّلج

فؤاد كحل

ها هو الموتُ يأتي
من القلبِ يأتي
من الكونِ يأتي
فارضاً حالةً لانطفاءِ الأبدْ
حالةً لضياعِ النّدى
في الجسدْ..

* * *

إنها أحاسيسُنا
تغادرُ أجسادَنا
فتهيمُ الروحُ في اللاشيءْ
غارقةً في الظلماتْ
كيف أصبحتِ الأيامُ
ملتقىً للموتْ
ومفترقاً للحياةْ؟
فانطفأَ الشروقْ
لاجمارَ في... دمِهِ
واشتعلَ الغروبْ
يستنيرُ من... غدِهِ
ليذهبَ كلُّ شيءٍ
إلى الزوالِ و.. التلاشي؟
ثم......!
يأتي الثلجْ
تأتي الدهشهْ
اليقظةُ و... الحلمْ
فيرجعُ الناسُ من النسيانْ
وتزهرُ الأغاني

إنها الأنشودةُ الأولى إذن!
اتّضاح التضاريسِ
في أدهرِ الذاتْ...
إنها الحرية الأولى إذن! :
- يعودُ الحبيبُ إلى قلبهِ
- القلبُ إلى روحهْ
- .. وتهرعُ الروحُ
إلى فضائها..!
كيف غادرتْنا
هذه الوجوهُ
كلُّ هذا الوطنْ؟
في غيابكَ يا زمنَ الأقحوانْ..؟
كيف عادتْ ولو... لثوانْ؟
وأنتَ تهمي
على النوافذِ المحطَّمه
والأناسِ الغارقينْ
والأماني الهاربهْ؟
تحيطُ بنا
لنكتشفَ البداياتِ
لنعرفَ أننا كنا وُلدْنا
قبلَ هذا الموتْ..
تمنحُنا فضاءَنا
مشعشعاً أوطانَنَا
في زمانٍ حالمٍ بالاندلاعْ...
وتحاصرنا أبداً:
في مكانٍ قابلٍ للاتساعْ...

فيبدأُ الحلم من جديدٍ
ويشرقُ القلبُ بالولاده؟!
كيف تأتي وتذهبُ
حين تشاءْ
بادئاً حالةً لصياغةِ أغنيةٍ
ووطنْ؟
أنتَ تهمي على الروحِ
تهمي...
فنركضُ فوقَ البياضِ عراةً
و.. تغمرُنا
مشعلاً دفءَ أجسادنا
بعد أن غادرتْنا البلادْ..
... وكنا نسينا
بأنّ جسداً
أنّ روحاً لنا
أننا ها هنا!
أنّ في قلبنا رقصتْ كلماتْ
أن هطْلكَ فاجأنا في الطفولة
أن لنا أغنياتْ!

أنتَ في القلبِ تهمي
تعيدُ البياضِ إلى أصلهِ
فتوحّدُ ألوانَها الشمسُ
يقطفُ كلُّ ربيعٍ لأطفالهِ حُلَلًا
ويعيدُ الترابُ تكوّن أحلامهِ بالنّهوضْ..
إذن، تستعيدُ النهايةُ أوّلَها
الخلقَ
أحلامَها...

وبقايا لذاكرةٍ غادرتْ
أو تكادْ!
كيف كلُّ قتيلٍ رأى روحهُ؟
كيف عانقتِ الأرضُ حالاتِها؟
كيف طارتْ بأجسادنا أنهرٌ
وبأرواحنا قُبراتٌ... ؟
وتأتي المبشراتُ المدرعات
صباحاً... رواحاً
فنغدو لمن يعاني
سلاحاً... جناحاً
تحتهُ تطفو نحورُ الدماءِ... حولهُ يمتدّ بحرُ الفضاءِ...
إنها أحاسيسنا
خلايانا الأولى
أرواحُنا التي لا يُفرِّقُ فيها:
بين الموجِ والرمالْ
بين الفضاءِ والترابْ
بين زهرةِ الفكرِ
وعصفورةِ الجَسَدْ!
وتعودُ أخيراً إلينا
كطيرِ المسافاتِ
من سفرٍ مطري
تُعيدُ ملامحنا..
فيولدُ الأسلافْ
أولئكَ الذينَ استشهدوا
ودفنوا في باطنِ الجبالْ
بالقربِ من مشارفِ الأريافْ
وحولهمْ:
تكوّرَ الوطنْ
يشعلُ أغنياتِهِ...
ويزهرُ الأحفادْ

أولئكَ الذين مازالوا
يمارسونَ الحلمَ دون رهبةٍ
كما الفراشْ..
ويوقنونْ
بزمنٍ معدَّلٍ للأرضْ
منبتينَ البذورَ التي
لم يكن يتسنّى لنا بعثُها
نحن جيلَ التسلُّطِ
في زمنِ الثورةِ الغاربهْ!
صارخينَ بأعلى طموحاتهم:
للغدِ الوردُ
والقمحُ
والطرقاتْ...
للغدِ الأفقُ
والغيمُ
والقبراتْ...
... ثم تأتي الحياةُ
فتخططُ الروحُ لفلسفةٍ جديدهْ
لانتصارْ،
ورقصةٍ أكيده...
لاتساعْ،
يفتّقُ الفضاءْ...
وانتشارْ،
على مدى النشوةْ...
لوطنٍ يشرقُ من قلبينْ
يقاومانِ الكوارثْ
ويخلقانِ الأماني..
يمتلئان ببعضَيْهما
ويوسّعانِ مداهُما
إلى آخرِ الكونْ

يعيشانِ الأطفالَ القادمينْ
والكوكبَ النازفَ
على سكاكِينِ الجزارينْ،
وحياةً لم تُنجزْ نفسَها بعدُ
وبقايا دفءٍ
في جسدٍ و.. ذاكرهْ...
يتوهّجانْ،
ويخطّطانْ:
لاتضاحِ وردهْ
وعدالةِ خنجرْ
لغموضٍ... وأسئلهْ
لموتٍ... وحياهْ
ويذهبانِ إلى مستوطنٍ هائلٍ
ممتلىءٍ بالمدىٰ
وبازدهارِ الأمدْ
تنتشرُ فيهِ الذاتْ
وتمتدُّ الطرقاتْ
في أبعادٍ لانهائيّهْ
لكونٍ
وكائنٍ
لا ينتهيانْ...

* * *

ها هو الثلجُ يهمي
على الأرضِ يهمي
من القلبِ يهمي
ويهمي...!
خالقاً حالةً
لاشتعالِ الجسدْ
حالةً
لاتّحادِ النّدى
بالأبدْ

دمشق

عالم غالب هلسا

نظّمت «مؤسّسة عبد الحميد شومان» الثقافيّة، في عمّان (الأردن) في الأسبوع الأخير من العام ١٩٩٢، ندوةً في الذكرى الثالثة لغياب الرّوائي الأردني العربي غالب هلسا، تحت عنوان «غالب هلسا روائياً قاصّاً ومفكّراً وناقداً»؛ شارك في الندوة كتّاب وباحثون عرب هم، من مصر: **إدوار الخرّاط**. من لبنان: **محمّد دكروب**. من سوريا: **خيري الذهبي وجميل حتمل**. من العراق: **علي جعفر العلّاق**. من الأردن وفلسطين: **يعقوب هلسا، وفخري قعوار، ونزيه أبو نضال، وابراهيم السعافين، وفخري صالح**. واستمرّت الندوة أربعة أيّام قدّمت فيها دراسات وأبحاث تناولت غالب هلسا في حياته العمليّة وكتاباته الرّوائيّة والفكريّة والنقديّة.

قُدّمت في الندوة أبحاث جادّة، تشكّل إسهاماً جديداً في دراسة «عالم غالب هلسا» في مختلف جوانبه. وأثارت هذه الندوة بعض الملاحظات، وهي التالية:

● في افتتاح الندوة، ألقى الكاتب القاصّ فخري قعوار، الأمين العام لاتحاد الأدباء العرب، كلمة قصيرة، قال فيها إنّ عمّان تكرّم غالب هلسا العربي لا غالب هلسا الأردني وحده، وقال إنّ رابطة الكتّاب الأردنيّين شكّلت لجنة باسم غالب هلسا تهتمّ بتراثه، وتنظيم الدراسات في أدبه وتشرف على الجائزة التي استحدثتها الرابطة باسم «جائزة غالب هلسا للإبداع الثقافي».. ثمّ بشّر فخري قعوار الحاضرين بنبأ الإفراج عن مؤلّفات غالب هلسا، والسماح بنشر كتبه في الأردن!.

(والجدير بالذكر - في هذا العدد - أنّ وزارة الثقافة في الأردن، كانت قد أوْصتْ بالسّماح بإصدار مؤلّفات غالب هلسا في الأردن، التي قيل إنّ سبب منعها هو ما تتضمّنه من «مشاهد جنسيّة»!.. دون ذكر للجانب الآخر، السياسي، وهو الأساس!.. وكانت لاتزال مسألة الإفراج هذه عن مؤلّفات هلسا معلّقة، وغير مبتوت فيها، لأنّ الجهة الرسميّة المخوّلة بالسّماح هي وزارة الإعلام، ومهمّة وزارة الثقافة تنحصر في التوصية، فقط!.. والمفارقة في هذا الموضوع أنّ الكثير من الاحتفالات والندوات - ذات الطّابع الرسمي أيضاً - أقيمت وعُقدت حول أدب هلسا وفكره، في حين أنّ كتبه نفسها، ممنوعة!).

ولكن الأستاذ فخري قعوار قال في خاتمة كلمته: إنّ مدير المطبوعات في وزارة الإعلام قد أبلغه بنبأ الإفراج هذا، «الأمر الذي ينبئ - كما قال قعوار - بإزالة الحواجز بين أعمال غالب وقرّائه في الأردن»... هكذا قال، ونحن نأمل أن تكون توقّعات الأستاذ قعوار قد تحقّقت، وأن تكون مؤلّفات هلسا في طريقها إلى قرّائه في الأردن حرّةً متحرّرة.

● الأستاذ يعقوب هلسا، شقيق غالب، ألقى كلمة تتضمّن الكثير من المعلومات عن حياة غالب هلسا، وهي جديرة أن تكوّن مرجعاً توثيقيّاً، وموثوقاً، عن حيا غالب وتواريخ تنقّلاته بين هذا البلد العربي أو ذاك. وفي هذه الكلمة فقرة طريفة عن مصائر مخطوطات روايات غالب التي كان يتركها خلفه كلّما طُورد أو سُجن أو طُرد من هذا البلد العربي أو ذاك، ثمّ يستعيدها بعد جهود ووساطات ومصادفات!.. وقال الأستاذ يعقوب هلسا:

- «... عام ١٩٧٦: في عهد السّادات كان يتمّ الاعتقال والترحيل دون السماح للمعتقل المرحّل بأخذ أيّ شيء من حاجاته. وعلى الرّغم من أنّ غالب ترك وراءه أثاث بيته كاملاً، وسبعة آلاف من الكتب التي اختارها بعناية على مدى واحدٍ وعشرين عاماً فإنّ أكثر ما كان يشغله هو دفتر صغير يحتوي على سبعين صفحة مكتوبة بسرعة فائقة، هي مسوّدة الثلث الأوّل من رواية **السؤال**.. وقد استطاع أخيراً الاتفاق مع المخبر الذي سينقله إلى المطار بالذهاب معه إلى البيت لاسترداد هذه المخطوطة، بعد أن دفع له كلّ ما يملك: خمسة عشر جنيهاً مصريّاً وساعة يد!».

ويتابع يعقوب هلسا: «.. وكان قد حدث ما يشبه هذا لمعظم رواياته: فعندما اعتقل في تشرين الأوّل عام ١٩٦٦، في مصر، ترك وراءه مخطوطة رواية **الضحك**.. وقد بقي في السّجن ستّة أشهر قام خلالها رجال المباحث باقتحام بيته واستولوا على حوالي ألف كتاب وبعض أقلام الحبر وساعة منبّه وأشياء أخرى.. ولكن مخطوطة الرّواية بقيت مكانها، لأنّ المخبرين كانوا ينتقون الكتب الكبيرة الحجم ذات الغلاف المقوّى؛ والسبب واضح: فهم يبيعون هذه الكتب.. بالوزن»!..

. . حدث ما يشبه ذلك أيضاً لمخطوطة رواية **البكاء على الأطلال**، فلقد بقيت في القاهرة مع إحدى صديقاته التي كانت تنوي القيام برسم غلاف لها. وبعد سنة من الانتظار والقلق استطاع غالب الحصول عليها. أمّا رواية الخماسين فكانت قد صدرت في مصر بعد أن حذفت الرقابة ثلاثةً وعشرين فقرة منها. . ولكنّه استطاع الحصول على المخطوطة، فأعاد كتابتها ونشرها كاملة في بيروت.

«. . وأمّا بالنّسبة لرواية **ثلاثة وجوه لبغداد** ـ يتابع يعقوب هلسا ـ فقد كتب غالب مسوّدتها في بغداد. . وعندما رَحَل عن بغداد بعد أن وصلت حملةُ القمع ضدّ الأدباء والمفكّرين الديمقراطيّين قمّةً دامية، ترك مسوّدةَ الرّواية خلفه، في بغداد. . وقد استطاع فيما بعد استعادة مسوّدة الرواية بمشقّة، إلى حيث كان يعيش في بيروت. ثمّ اجتاح الجيش الاسرائيلي لبنان، ووصل إلى بيروت، وكان كلّ شيء مهدّداً في المدينة: مسوّدة الرّواية والكاتب معاً. . ولكن رغم المخاطر والموت المحيط فقد سَلِم الكاتبُ وسلمتِ المسوّدة. . ولكن غالب عندما ترك بيروت عام ١٩٨٢ مع قوافل المقاتلين الفلسطينيّين ترك وراءه، في بيروت، مسوّدة رواية أخرى كانت تحت الطّبع وعنوانها **سلطانة**. . واستطاع فيما بعد أن يستعيدها ولكن كان قد ضاع منها دفترٌ كاملٌ فأعاد كتابته في دمشق. . .».

وهكذا فإنّ مصائر مخطوطات روايات غالب أشبه برواية مكتوبة، ومتخيّلة: أجهزة القمع تلاحق غالب وتطارده، وهو يلاحق مخطوطات رواياته لإنقاذها من الضياع أو من أيدي القامعين!!.

● الباحث الناقد **نزيه أبو نضال** قدّم بحثاً مستفيضاً تحت عنوان «عالم غالب هلسا»، تحدّث فيه بدايةً عن مراحل حياة غالب، وعن بدايات شعوره بالغربة منذ نبوغه المبكر وانتمائه إلى مدرسةٍ كان هو فيها أصغر تلامذة صفّه. . فكان صغيراً بين كبار، ومتوسّط الحال بين أبناء أغنياء وأصحاب نفوذ، وذكيّاً في مواجهة أذى الطلّاب الكبار الكسالى. . فتحكّم به الشّعور بالغربة والاضطهاد، ورافقه هذا الشّعور طوال حياته، وزاد عليه شعور عدم الانتماء إذ كان يتنقّل مطروداً، من بلد عربي إلى بلد عربي آخر. وانتمى منذ صباه إلى الحركة الشيوعيّة، ولكنّه كان يتنقّل بين أحزاب اليسار في البلدان العربيّة التي حلّ بها، ويختلف باستمرار مع قياداتها. . فيتأزّم شعوره بعدم الانتماء مع رغبة عميقة لديه ومستحيلة بضرورة الانتماء.

ثمّ يتحدّث نزيه أبو نضال عن ذلك التمازج بين وقائع حياة غالب وأحداث رواياته، ويقول إنّ غالب كان يتقصّد إيهام القارئ بأنّه هو بطل رواياته كلّها، بحيث «يشعر القارئ أنّه بصدد قراءة مذكّرات شخصيّة بل وسرّيّة للكاتب، فيتضاعف لديه الإحساس بالمصداقيّة الفنيّة لما يقرأ، وهو ما يحقّق صيغة متقدّمة من التفاعل والمشاركة بين الطرفين». . ففي روايات غالب كثير جدّاً من الوقائع التي تتطابق مع وقائع حياته فعلاً. . ولكن «عمليّة المزج الفنّي هذه ـ حسب قول أبو نضال ـ بين الواقع الحقيقي والمتخيّل لإنجاز البناء المعماري للرواية، بما هي وثيقة اجتماعيّة وتاريخيّة، لا يمكن أن تتحقّق إلّا بأن يكون هذا المتخيّل واقعيّاً بالفعل، حتى وإنْ لم يكن حقيقيّاً، أي أنّه يمكن أن يوجد وأن يحدث في الواقع. . وهكذا تكتمل عناصر الإيهام الفنّي من ناحية، كما تكتمل شروط النجاح الروائي من ناحية ثانية. . .» ثمّ يورد أبو نضال هذا الرأي اللافت لغالب هلسا نفسه حول ما هو حقيقي وما هو واقعي: «سيعتقد

غالب هلسا:

● ولد غالب سلامة هلسا في ١٩٣٢/١٢/١٨، في قرية ماعين بالأردن.

● أنهى دراسته الأوّليّة والثانويّة في ماعين وعمّان ـ ثمّ سافر إلى بيروت للدراسة في الجامعة الأميركيّة عام ١٩٥٠.

● منذ صباه شارك في العمل السياسي النضالي، فكان هذا النشاط سبباً في إبعاده عن الأردن، وفي تنقّله، مُبْعَداً أو مطروداً، من بلد عربي إلى آخر، وقد شارك في نشاط الأحزاب الشيوعيّة في كلّ بلدٍ عربيٍّ حلّ به، كما كان أيضاً ينتقد بجرأة ما يراه ممارسات غير صحيحة في نشاط هذه الأحزاب.

● عاش فترة طويلة في القاهرة (من عام ١٩٥٤ حتّى العام ١٩٧٦) وكتب أكثر رواياته فيها وعنها.

● رحل إلى بغداد عام ١٩٧٦، وظلّ فيها ثلاث سنوات ثمّ غادرها بعد مضايقات أمنيّة، فتوجّه إلى بيروت عام ١٩٧٩.

● خلال وجوده في بيروت حدث الاجتياح الإسرائيلي للبنان عام ١٩٨٢. . فشارك بنشاط في عمليات التعبئة الشعبيّة ثقافيّاً وإعلاميّاً، وكان دائماً بين المقاتلين المدافعين عن بيروت في المواقع الأماميّة.

● غادر بيروت مع المقاتلين الفلسطينيّين عام ١٩٨٢،

البعض أنّي أقصد أشخاصاً معيّنين وأتحدّث عن شخصيّة حقيقيّة. . لكن الشخصيّات التي أتحدّث عنها ليست حقيقيّة ولكنّها واقعيّة».

على أنّ مخاطر عمليّة المزج الوقائعي هذه والإيهام بالمصداقيّة الفنيّة للأحداث، تسقط مباشرة في وهدة الوقائعيّة العاديّة إذا لم تنهض بها موهبة روائيّة فنّية كبيرة. . وكان غالب يمتلك ويتملّك هذه الموهبة.

● الروائي خيري الذهبي اختار أن يتحدّث عن قصّة لغالب هي **وديع والقدّيسة ميلادة** ورواية هي **سلطانة** يصوّر فيهما غالب المكان الأوّل، حيث وُلد ونشأ، في قرية من قرى الأردن. ويحاول الذهبي في دراسته هذه تطبيق رأي لغالب يقول فيه: «إنّ غالبيّة الروايات الجيّدة هي على نحوٍ ما: سيرة ذاتيّة». . ويستخدم أيضاً استنتاجات باشلار (في الكتاب الذي ترجمه له غالب بعنوان **جماليّات المكان**) وقد صاغها في مفاهيم مثل: المكان الأليف ـ البيت القديم، وغيرها. ويحاول الذهبي أن يجد في استنتاجات باشلار هذه تفسيراً لعودة غالب في روايته ما قبل الأخيرة **سلطانة** إلى تصوير البيئة الأولى (بيتهم القديم في قرية أردنيّة) بوصفها هي المكان الأليف الذي يستعيده ويعود إليه.

وهذا الدراسة موحية بالفعل وتكشف أبعاداً حميمة في رواية **سلطانة**. . ولكن خيري الذهبي ظلّ في إطار هذا التفسير. . وفي رأينا أنّه كان بإمكانه مدّ رؤيته إلى أبعد من مفاهيم باشلار هذه بصدد المكان الأليف، فيكشف لنا جوانب أعمق وأشمل في معنى هذه (العودة إلى كتابة **سلطانة**) وبهذا يصل بنا إلى القول الأعمّ الذي يضمّنه غالب أحداث روايته هذه وشخصيّاتها وأشياءها بما في ذلك معنى العودة إلى المكان الأوّل، الأليف. . بحيث تتوافق هذه الرؤية مع العنوان نفسه لدراسة الذهبي: **المكان ـ الوطن ـ الحنين**. . فلعلّ هذا أن يكون أوسع وأشمل من الاقتصار، والانحصار، ضمن إطار النظر عبر «فلتر» تعبيرات باشلار ومفاهيمه حول: المكان الأليف.

● الشاعر والناقد د. **علي جعفر العلاّق**، قدّم دراسة قيّمة ومسهبة بعنوان: «الروائي ناقداً/دراسة في نقد غالب هلسا». .

يَعتبر الأستاذ العلاّق أنّ النقد الذي يمارسه المبدع هو بمثابة رئة مضافة إلى نتاجه، ولكنّه يرى في هذا منزلقاً ما، يحدّده بما يلي: «إنّ المنزلق الممكن والكامن دائماً في طريق المبدع/الناقد هو أن يكون مرجعاً لذاته. أي أن يجعل من نفسه وتجلّياته الجماليّة معياراً يحتكم إليه، ويضبط على بوصلته ذبذباتِ حركته ومسارَ اجتهاداته، وهو يتفحّص إنجازات الآخرين». ويطرح العلاّق تساؤلاتٍ أساسيّةً في هذا المجال: هل كان غالب، في ما كتب من نقد، يصدر عن نزوع ذاتي محض؟. . . هل كانت له، في أنشطته النقديّة المتعدّدة، مرجعيّاتٌ معرفيّة ونقديّة تتخطّى خبرته الإبداعيّة وتمتزج بأفق النقد عربيّاً وعالميّاً؟. . . هل كانت أعمال غالب هلسا النقديّة تشير إلى منهج نقدي خاصّ، أو ملامح شخصيّة نقديّة مترابطة؟. .

واستناداً إلى بعض كتابات غالب، يقرّ العلاّق أنّ غالب يستند في نقده إلى: ذوقه الشخصي، والمنهج الماركسي، والتحليل النفسي (الفرويدي بالأخصّ) وروافد كثيرة. ثمّ يشير العلاّق إلى بعض الخصائص التي كانت تجذب غالب إلى هذا الإنجاز الإبداعي أو ذاك: «لقد طالب غالب مأخوذاً بالروافد التي تربط بين النصّ والعالم. وكانت جاذبيّة النصّ الأدبي، بالنسبة له، لا تتأتّى من قدرة

سطور. . وعناوين

على الباخرة إلى عدن، ثمّ رحل منها إلى دمشق، حيث شارك في العمل الثقافي العام ووسط المنظمات والمؤسّسات الثقافيّة الفلسطينيّة.

● توفي في دمشق إثر نوبة قلبيّة، في ١٩٨٩/١٢/١٨، ونُقِل جثمانه إلى عمّان بعد غيبة طويلة عنها استمرّت أكثر من ثلاثين عاماً.

مؤلّفاته:

● القصّة القصيرة: **وديع والقدّيسة هيلانه وآخرون** (١٩٦٨) ـ **زنوج وبدو وفلاّحون** (١٩٧٦).

● الرواية: **الضحك** (١٩٧١) ـ **الخماسين** (١٩٧٣) ـ **السؤال** (١٩٧٩) ـ **البكاء على الأطلال** (١٩٨٠) ـ **ثلاثة وجوه لبغداد** (١٩٨٦) ـ **سلطانة** (١٩٨٧) ـ **الروائيّون** (١٩٨٩).

● في النقد الأدبي: **قراءات نقديّة** (١٩٨١) ـ **فصول في النقد** (١٩٨٤) ـ **المكان في الرواية العربيّة** (١٩٨٩).

● في الفكر والتراث: **العالم مادّة وحركة** (١٩٨٠) ـ **الجهل في معركة الحضارة** (١٩٨٢) ـ **أزمة ثورة أم أزمة قيادة** (١٩٩٠).

● له العديد من الترجمات أهمّها: **جمالية المكان** لغاستون باشلار.

تشكيليّـة محض، أو بهـاءٍ لغـوي أخّـاذ. . إن مـا يفتنـه في النصّ احتشادُه بالحياة العنيفة الحارّة، أو امتلاؤه بدم التجربة وتوتّرها».

ويعـارض العلاّق أطروحةَ غـالب هلسـا التي يقـول فيهـا: (إنّ الأدب المتقدّم فنيّاً هو، بالضرورة، مع التقدّم. . وأمّـا الفن الرديء فهو معادٍ للتقدّم). . ويضرب العلاّق مثلاً لتأكيد معارضته هذه، في مـواقف ت. س. أليوت وشعـره. . ولكن العـلاّق يتكئ هنـا عـلى بعض مـواقف أليوت لا عـلى المضمون العميق لشعـره. ويحكم العلاّق بأنّ: «الربط ربطاً آليّاً بين المنجز الإبداعي وتقـدميّة المـوقف لا سند له كبيراً في عالم الإبداع الفنيّ».

ويرى العلاّق أنّ هلسا «كثيراً ما يدخل إلى النصّ المنقود بهاجس الـروائي مدفـوعاً بحسّ الخلق ودفء اللغـة». . ويقصـد العـلاّق، بهذا، أنّ هلسا يستخدم قدراته السرديّة في تقريب العمل الفنيّ إلى القارئ. . ويضرب مثلاً على هذا: نثر هلسا لمعلّقة امرئ القيس. .

ولكن مداخلة محمد دكـروب، في هذا المـوضوع نفسـه، تضيف بُعداً آخر لخصائص النقد الذي يمارسه هلسا، من حيث هـو روائي أسـاسـاً، فـيرى أنَّ هلسا إذْ ينقـد عملاً روائيّـاً ما، فهـو بهذا ينـظّر لممارسته الـروائيّة هـو بالـذات، إضافـة إلى استخدام فنّـه السرديّ - كروائيّ - في العمليّة النقديّة.

● الرّوائي إدوار الخرّاط قدّم مداخلة جميلة تحدَّث فيها بحميميّة وتتبّع عن «ثلاثـة وجوه لغـالب هلسا روائيّـاً». فهو يـرى إلى عـالم غـالب هلسا من ثـلاثة وجوه رئيسيّة: هي، دون أولـويّات: أوّلاً: العمل السياسي السرّي غالباً، وما يترتّب عليه من مشاهد السجن. وثانياً: التورّط الشبقي، وما يسبقـه ويعقبه من منـاورات غراميّـة أو انحيازات عاطفيّة أو عقابيل الحبوط والإشباع سواء. وثـالثاً: ذلـك اللّبس، واختلاط الهويّات والحيرة والهزيمة في النهاية.

ويدخل الخرّاط في توصيف جوانب من خصائص هلسا الروائيّة، ويلقي الضـوء عـلى اقـتران المشهـد الخـارجي بـالمشهـد الـداخـلي لشخصيّات رواياته. . وينسب روايات هلسا إلى «الواقعيّة الجديـدة» ولكنّـه لا يقدّمهـا كتطويـر لواقعيّـة «أسلافـه القدامى» بـل كنقيض لها. . . وهو يرى: «أنّ تناقضات هذه الواقعيّة الجديدة مع أسلافهـا الـواقعيّين القـدامى، أنّها تتورّط في الأسـطوري، فيما هـو (أكبر من الحياة) كما يقال». .

وعـلى حدّ علمنـا وممـارستنـا فليس في الـواقعيّـة «القـديمـة» ولا «الجـديـدة»، وبـالأصـح ليس في الـواقعيّـة الـواقعيّـة، مـا ينـاقض الأسـطوري أو «يحظّر» الـدخول الإبـداعي فيه. . . فـالواقعيّـة هي موقف أساساً من الكون والحياة والمجتمع، وليست شكـلاً معيّناً من أشكـال الكتـابـة، ومن شـأن الـواقعي المبدع أن لا يتـورّط في الأسـطوري وحده، بـل في الغرائبي والسحري أيضاً، ويـظلّ، في موقفه الأساس واقعيّاً.

● النّاقد فخري صالح قدّم دراسة بعنوان «غالب هلسا قاصّاً»، تتميّز بالدّقّة، وبمناخ حداثةٍ في الرؤية النقديّـة، وإطلالـة أيضاً عـلى نوع من التفسير النفسي لنصوص غالب.

ويرصد صالح وشائج بين عالم هلسـا الروائي وعـالمه القصصي، حيث تبدو قصص هلسـا وكـأنّها بذور أعـمال روائيّة، وبعض هذه البذور دخل بالفعل إلى بعض روايات غـالب، فصارت جـزءاً عضويّاً في عالمه الروائي.

ومن خلال قراءته لقصص هلسا يشير فخري صـالح إلى ظـاهرة يـرى أنّها حكمت تقريبـاً عالمـه الـروائي الـلاّحق. . وتتجـلّى هـذه الظاهرة في مختلف تجلّيات حلم اليقظة عند غالب. ويـرى صالـح: «أنّ حلم اليقظة هو صورة ضدّيّة لحالة إفراغ الطاقة الشبقيّـة. فلقد رأينا في قصص سابقة كيف أنَّ إفراغ الطاقة الشبقيّة يؤدّي إلى الموت والخواء الداخلي، بينما يؤدّي حلم اليقظة إلى حالة امتلاء، إلى تحقيق للذات عبر قدرة هذه الذات على التحكُّم بالموجودات وقـدرتها عـلى تشكيل العلاقة العاطفيّة والوجوه والأجساد كما يحلو لها. كأنَّ رسالـة هـذه القصص هي أن تقول إنّ حلم اليقـظة هـو البـديـل المـأمون لانطلاق الرغبات المكتومة المدمّرة من عقالها. وكأنّ الكتـابة نفسهـا هي حلم يقـظة طويـل لا يصحو الكـاتب منه إلاّ عـبر إفراغـه عـلى الورق حيث يُعمل على تصعيد طاقة الرغبة إلى أعلى مستوياتها».

وكنّـا نتمنّى أن يذهب النـاقد، في تـوسيـع نـطاق رؤيتـه لـ حلم اليقـظة هذا - في كتـابة غـالب - إلى ما هـو أبعد وأشمـل من حالـة ضدّيّة لإفراغ الطاقة الشبقيّة، أو بديلٍ مأمون لانـطلاق الرغبـات. فنـرى أنّ حلم اليقظة هـذا ينطوي أيضـاً على رؤيـة نقديّـة عميقـة للواقع، ورؤية مستقبليّة، مرتجاة، في أفق تحوّلات ثـورية للمجتمـع والعـلاقات الاجتماعيّة، تتـداخل في مختلف أنحـاء روايـات هلسـا وأحلامه. ولعلّ مثل هذا التوسيع أن يعطي هـذه الدراسـة الدقيقـة مداها الأشمل والأغنى والأكثر واقعيّة وحداثة أيضاً.

● لابدّ من الإشارة، في خاتمة هـذا التقديم، إلى أنّ الـدراسات التي نقـدّمها في هـذا الملفّ تتناول الجـوانب الثلاثـة في عالم هلسـا: روائيّاً وقاصّاً وناقداً. وأمّا الدراسات الأخرى فبعضها لم نحصل على صورته، والبعض الآخر وصلتنا صـورة عنه غـير واضحة أو أنّ آلـة التصوير أسقطت منها صفحات عديـدة. . منها مثلاً، مقالـة شجيّة للقاصّ الناقد جميل حتمل الذي تحدَّث عن رواية الروائيُّون وجعلها بعنـوان «المؤلِّف بطلاً. . الموت بطلاً. . » فـيرى أنّ هـاجس المـوت يسري في العمق من صفحـات هـذه الـروايـة، وهي الأخـيرة في روايات هلسا.

«م. د.»

منطلقات النقد عند غالب هلسا
بين التذوّق والتجربة الروائيّة

محمد دكروب

- ١ -

غالب هلسا روائي أساساً، وقاصّ، ومجادل قاسي اللّهجة غالباً، ومشارك في الحياة السياسيّة النضاليّة في كلّ بلد عربي حلّ به، وماركسيّ على طريقته الحرّة المتحرّرة - وحسناً فعل! - وناقد أدبي..

- فمن أيّة جهة يأتي غالب هلسا إلى النقد؟

من جهة المفاهيم الماركسيّة المتداولة حول الأدب والفنّ؟.. أم من جهة تغليب الموقف السياسي على حقائق الفنّ؟.. أم من جهة علم النفس، وكان يوليه اهتماماً نفسيّاً معيّناً؟.. أم من جهة التذوّق الانطباعي للعمل الفنّي؟.. أم هو يأتي النقد من جهة ممارسته للكتابة الروائيّة، بالأساس؟

وحتّى إذا حدّد غالب هلسا بنفسه منطلقاته النقديّة، فهل نركن نحن إلى هذا التحديد، ونصدّقه، ونأخذ به؟..

أحياناً، كان غالب يستخدم ما يرى أنّه «مفاهيم ماركسيّة» في النقد الأدبي، ولكن في شكلٍ أقرب إلى التعسّف (وهو تعسّف يطول المفهوم نفسه، وربّما بأكثر ممّا يطول الموضوع المنقود!).. وبالأخصّ عندما يحكم على الأعمال الإبداعيّة والظاهرات الثقافيّة من وجهة نظر العلاقات الاقتصاديّة.. فيظلم المفهوم، ويظلم الظاهرة الإبداعيّة موضوع النقد، ويظلم نفسه، أساساً، كمتذوّقٍ وكمبدعٍ معاً.. (نذكّركم، هنا، بنظرته التعسّفيّة، الاقتصادويّة والجغرافيّة، إلى «المثقّف الشامي» المحروم، برأي غالب، من نعمة الابتكار والإبداع الفنّي المهمّ.. لمجرّد أنّه - المسكين! - من بلاد الشام، ذات الاقتصاد التجاري!!).. ومثل هذه الأحكام الاقتصادويّة ليست قليلة في مقالاته النقديّة.. ولكنّها - على كلّ حال - لم تكن هي منطلقاته الأساسيّة... فهو يستضيء بمفاهيم ومنطلقات أخرى، أساسيّة فعلاً، تناقض هذه المفاهيم «الاقتصادويّة»، وتناقض كذلك، الكثير من أحكام بعض النقّاد الماركسيّين العرب، في ذلك الحين..

ففي الخمسينات، بالأخصّ، كان نقدنا الأدبي الماركسي، يحكم على العمل الأدبي الفنّيّ انطلاقاً من الموقف السياسي الفكري لصاحب هذا العمل: فنصفُ العمل بأنّه تقدّمي (فنّيّاً وأدبيّاً) إذا كان صاحبه تقدّمياً (سياسيّاً).. والعكس صحيح، وأكثر!.

ولكن، بعد هذه المرحلة - ربّما منذ أوائل السبعينات - بدأ بعضنا يوسّع بيكار أحكامه، ويتقدّم باتّجاه الأرحب.. محاذراً أن يُتّهم بـ«التحريفيّة» - والعياذ بالله! -.. وقد أصابني من هذه التهمة نصيبٌ لابأس به.. لأنّني قلتُ في تلك الفترة قولاً يشبه قول المنحرفين عن الطّريق القويم.. ومنهم غالب..[1]

في مقدّمة غالب هلسا لكتابه النقدي **قراءات**..[2] يحسم المسألة، واصفاً هذا الحسم بأنّه «انطباع شخصي» - تحسّباً للطوارئ! - فيعلن:

> - لا يوجد أدب جيّد يحقّ لنا أن نصفه بأنّه أدب رجعي سياسيّاً أو متخلّف اجتماعيّاً.. فكلّ أدب جيّد، بمقاييس الأدب، هو أدب في صفّ التقدّم. حتّى ولو كانت لمبدعه مواقف رجعيّة في السياسة... وكلّ أدب رديء، بمقاييس الفنّ البحتة، هو فنّ رجعي، معادٍ للإنسان ومعادٍ للتقدّم.. مهما كانت ثوريّة الكاتب الّذي أنتج هذا الأدب، ومهما كان التزامه بأكثر قضايا العصر تقدّماً في المجالين السياسي والاجتماعي.. (قراءات... ص: ١٠ - ١١).

وهذه الحقيقة، الّتي يوردها غالب، وقد اهتدينا إليها ذات عام سعيد (صرنا فيه من «التحريفيّين»..) تتأكّد لنا مع كلّ عملٍ فنّي جيّد وجديد.

فالأديب المبدع حقّاً، الأمين لحسّه الفنّيّ، والصادق مع رؤيته

---

(١) يراجع هنا كتاب: **الأدب الجديد.. والثورة** (محمد دكروب) وبالأخصّ الدراسة الّتي بعنوان «الأدب والنقد في رحاب انجلز» المنشورة عام ١٩٧١، في الذكرى الـ (١٥٠) لميلاد انجلز.

(٢) غالب هلسا: **قراءات في أعمال: يوسف الصايغ، يوسف إدريس، جبرا ابراهيم جبرا، حنّا مينة**، دار ابن رشد، بيروت، طبعة أولى ١٩٨١، ص ١٠ - ١١.

العميقة للحياة والنّاس والعلاقات. . يأتي أدبه متقدّماً فنّياً، وفي صفّ التقدّم والحريّة اجتماعيّاً وسياسيّاً حتّى لو أراد هو أن يكون غير هذا، في الموقف السياسي، فإنّ فنّه بالذات يتغلّب عليه.

الفنّ الحقيقي تقدُّمي أساساً، وباستمرار.

> . . وهكذا، ففي حين كان دستويفسكي ـ كما يقول غالب ـ يحاول أن يبرهن أنّ الظلم تحت ظلّ القيصريّة هو قدرٌ إلهيّ. . جاءت روايته لتبرهن أنّ الظلم قدرٌ إنسانيّ يمكن تجاوزه. لهذا السبب تصبح أفكار دستويفسكي لا قيمة لها، بينما يكتسب فنّه ثراءً متزايداً مع الزمن. (ص: ١١٧). . . وفي حين يهاجم دستويفسكي أفكار الاشتراكيّين في زمانه، فإنّه حين يكتب فنّاً، ينتهي إلى نفس النتائج الّتي يتبنّاها الاشتراكيّون. لقد كان فنّه أكثر إدانة لأفكاره، وخاصّة أفكاره السياسيّة. (قراءات. . ص: ٦٤).

إذن، فنحن واجدون في أحكام غالب ـ لدى تعامله مع مايرى أنّه «مفاهيم ماركسيّة» في النقد الأدبي ـ النقيض ونقيضه، الضيّق والرحب، من الأحكام والآراء، دون أن يرفّ له جفن. .

. . فمن أيّة جهة كان غالب يأتي إلى النقد الأدبي؟

يحدّد غالب ـ بما يشبّه اليقين الحسّي، وبما يشبه عدم الاطمئنان النقدي المفاهيمي ـ هذا المنطلق الانطباعي في النقد:

> إنّني حين أقرأ عملاً إبداعيّاً أدبيّاً لا أحاكمه انطلاقاً من مسلّمات نقديّة أو جماليّة في ذهني، بل أدع ذوقي وحده ليحكم. وإذا دفعني مثل هذا العمل إلى الكتابة النقديّة، فإنّ نقدي يكون محاولة للتعبير عن تذوّقي من خلال منطلقات نقديّة. . (قراءات. . ص: ٦).

أصارحكم بأنّني لستُ فقط من المتجاوبين مع هذا المنطلق النقدي، بل لعلّي أمارسه عمليّاً كذلك. فأترك لتذوّقي وحده أن يقودني، **أوّلاً**، إلى العالم الفنّي للعمل. . فإذا أخذني العمل إليه، وغمرني بكشوفاته وبعالمه السحري الممتع، أخلص إلى استنتاج أطمئن إليه: **هذا عمل أدبي فنّي جيّد!** . . **المرحلة الثانية** هي: إعادة القراءة عبر رؤية نقديّة ما، والتعرّف على الخصائص الجماليّة البنائيّة والمعرفيّة لهذا العمل الفنّي. . أمّا الكتابة النقديّة فتأتي لاحقاً.

بعض النقد لا ينهج هذا النهج، وقد يراه بدائيّاً. . وقد ينفي مسألة التذوّق الفنّي هذه، وضرورتها، أصلاً! . . أو يضعها في مرتبة أدنى. . فليكن!.

ولكن، هل يمكن لنقدٍ ما أن يكون نقداً أدبيّاً فنّيّاً، بالفعل، دون حضورٍ قويّ لعامل الذوق والتذوّق، حتّى لو طمح هذا النقد إلى أن يصير علماً؟ . .

ومع هذا، فإنّ غالب هلسا يصارحنا ببعض التحفّظات: فهو، في عددٍ من مقدّمات مقالاته النقديّة، إذ يؤكّد على وصفِ بعض أحكامه النقديّة بأنّها **انطباعات** تعبّر عن يقين داخلي دون دراسة موضوعيّة ومنهجيّة. . فإنّه يحرص على القول بأنّ الآراء الّتي يوردها «تظلّ مجرّد احتمالات قابلة للنفي أو للتأكيد عندما يقوم فحصها منهجيّاً بأسلوب علمي»[1].

وكثيراً ما يندفع ـ في أحكامه النقديّة ـ مع انفعالاته. . فيبدو، حتّى في نصّه النقدي، كما كان في واقعه: يجادل ويساجل، حول طاولة في مقهى، منفعلاً، محمرّ الوجه والعين، رافعاً صوته، وأحياناً قبضته، وخلف شفتيه ابتسامة طفلٍ شقيّ معابث! . . ولكنّه يعترف بأنّه لا يثق بانفعالاته، ويحرص على ضبطها أو توجيهها، سواء في الكتابة النقديّة، أو ـ بالأخصّ ـ في الكتابة الروائيّة.

ولكنّه، هنا وهناك، يستجيب غالباً لما هو حسّي، ويبتعد ما أمكنه عمّا هو ذهني. . وإذا كان يسمح لبعض المفاهيم والتجريدات أن تتسرّب إلى كتاباته النقديّة، فهو، في كتابته الروائيّة، يستسلم لسيادة الحسّ. . بل إنّنا، في رواياته، وحين يحتدم الحوار والجدال بين شخصيّاته، نلمس أنّ شخصيّة «غالب» ـ مثلاً ـ أو «إيهاب» ـ المفترض أنّها شخصيّة المؤلّف ـ تتّخذان من المفاهيم والتحليلات السياسيّة والنظريّات، مواقف حسّيّة، وحدسيّة أحياناً، وحتّى غريزيّة!

كأنّه، في رواياته، ضدّ التجريد والتنميط والنمذجة والترميز، وهو بالمطلق ضدّ أن يبتدع الروائي (أو يخترع) روايته وأحداثها وشخوصها وأمكنتها بهدف تجسيد **فكرة مسبقة** أو للبرهنة على فكرةٍ ما. .

بل هو يُنكر واقعيّة «النّمط» أساساً في العمل الروائي. . ولا يقول بضرورة «النموذج» الروائي، المحدّد في صفاتٍ وخصائص ونزوعات يُعرَّف بها. . فواقع الحياة ـ كما يقول ـ أغنى من أن نحدّده في أنماط! . .

> . . فالنمط ـ يقول غالب ـ تجريد ذهني، وهو بمجرّد وجوده على هذا النحو فإنّ الواقع يتخطّاه بمجرّد وجوده. أي أنّه لا يمكن حصر الإنسان الواقعي الّذي هو موضوع الفن، في داخل النمط، لأنّ الإنسان الواقعي يظلّ دائماً أكثر غنى، ودائم التجاوز لعملية التنميط (ص: ١٢٤)

. . وهذا الحسم يطرح أمام النّاقد مسألة النّظر في روايات غالب هلسا نفسها: فهل هي تخلو ـ فعلاً ـ من الأنماط، أو «النماذج»، أو الشخصيّات الّتي ترمز إلى معنى ما، أو ظاهرة اجتماعيّة ما: النزوع السلطوي، مثلاً، الّذي يتوسّل الدكتاتوريّة، أو حتّى القتل

---

(١) غالب هلسا: «المكان في الرواية العربيّة»، ضمن كتاب **الرواية العربيّة، واقع وآفاق**، لمجموعة من الأدباء والنقّاد ـ دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨١، ص ٢٠٩.

الجماعي، للحفاظ على السلطة؟.. ثمّ الشخصيات الّتي تعبّر عن النزوع النقيض: مجابهة التسلّط، مثلاً، عبر تلك الشخصيّة الروائيّة الّتي تتبلور فيها طموحات شعب وأحلامه وقدراته الكامنة، إلخ..

فماذا نرى في «السفّاح»، مثلاً أو «تفيدة»، أو «مصطفى» (رواية: **السؤال**، لهلسا)؟ أو حتّى شخصيّة «غالب» نفسها - في العديد من رواياته - حيث تتشابه مع شخص غالب هلسا نفسه، كما هو في الواقع، وتتمايز عنه أيضاً، وبالتأكيد؟..

لعلّ **النمْذجة**، أو ما يشبهها.. أو الشخصيّات الروائيّة المتماسكة مع ذاتها، هي من الطبيعة الأساس للعمل الروائي الفنّي.

ولكن غالب هلسا لم يُقفل الهلالين، ويُنْهِ حكمه بهذا الحسم القاطع.. بل هو يوضح «شروطه» الفنيّة - إذا صحّ التعبير - ويفتح الأفق بهذا القول:

> **التنميط محاولة للتعبير عن الكمّ بواسطة الكيف. أو هو محاولة لوضع قانون عامّ لظواهر متشابهة باعتبارها متماثلة.. وبهذا يساعد التنميط على فهم الواقع ولكنّه لا ينوب عنه. إنّ على النمط أن يملك مرونة كافية ليستوعب التغيرات الواقعية (قراءات ص: ١٢٤).**

المهمّ - إذن - أن تتمتّع الشخصيّة الروائيّة - أو «النموذج» - بتلك المرونة الإنسانيّة.. أي: أن تملك حريّتها، وحركة تمرّدها على الانحصار ضمن تجريدات وأفكار مسبقة تحدّد هي صفاتها ومسارها بحسب تخطيطات المؤلّف الذهنيّة لا بحسب طبيعتها الإنسانيّة، الّتي لا تعيش شخصيّة روائيّة بدونها..

غالب هلسا يركّز نارَ نقده ضد الروائي الذي يحوك أحداث روايته من أجل إثبات أفكارٍ مسبّقة!

.. لهذا، نرى غالب هلسا، في نقده الأعمال الروائيّة، يركّز ناره - بالأخصّ - ضدّ تلك الروايات الّتي يحوك المؤلّف أحداثها ويحرّك شخوصها، للبرهنة على فكرة ذهنيّة، مسبقة!.. وكذلك يركّز ناره ضدّ نزعة التنميط، والتجريد الذهني، في رسم «النماذج» الّتي ترمز إلى.. **أفكار**! فتنحبس ضمن إطاراتها المجرّدة، الباردة!.

فهل جاء غالب هلسا إلى النقد من جهة.. الكتابة الروائيّة؟.

ربّما كان هذا هو الميل الأساس في كتابته النقديّة.. وليس المقصود هنا، الاستعانة بطرائق السرد والقصّ، أحياناً، في الكتابة النقديّة.. (وهذه، على كلّ حال، من خصائص مقالات هلسا النقديّة وحتّى السياسيّة).

بل المقصود: أنّ الكتابة النقديّة - كما مارسها غالب - هي، أساساً، **محاولات في التنظير العفوي لكتابة هلسا الروائية نفسها**، من حيث هو ينقد، وينتقد - ويهاجم - أعمال الروائيّين الآخرين..

وأميل إلى القول: إنّه ينتقد ويهاجم تلك العناصر والمواصفات والنزعات الّتي يراها نقيضاً لنظرته هو إلى الرواية، انطلاقاً من ممارسته الروائيّة بالذات.

- ٢ -

ولعلّ دراسة غالب هلسا النقديّة لرواية **السفينة** لجبرا ابراهيم جبرا، هي الأكثر وضوحاً في هذا الاتّجاه.. وقد نرى أنّ الانتقاد هذا، ومحاولة التنظير، ينطلقان من الموقع النقيض لكتابة **جبرا** الروائيّة، ولموقفه الفكري أيضاً، في شكلِ حضور هذا الموقف داخل العمل الروائي نفسه.

● يتركّز انتقاد غالب لـ **سفينة** جبرا على **طابعها الذهني**، وعلى كون الأحداث فيها والشخصيّات والعلاقات والبنيان، عناصر مركّبة للبرهنة على فكرة، أو أفكار ومواقف مسبقة.. فإذا المخطّط الفكري المسبق هو الّذي يحرّك الأحداث والشخصيّات، ويتحكّم بمسارها، بشكل عام!..

وهو يُصدر حكمه هذا ليس فقط من منظور الفن الروائي، عموماً، بل انطلاقاً، بالأساس، من ممارسته الروائيّة هو بالذات، فيقول عن نفسه - وربّما بشيء من المبالغة - إنّه يدخل إلى الكتابة الروائيّة **دون تخطيط مسبق**، ويترك للكتابة أن تقوده.. بل هو يذهب إلى الطرف الآخر (أو التطرّف الآخر) فيترك للانفعال الحادّ أن يقود كتابةً روائيّة تحتاج بالتأكيد إلى نوع من **الهندسة الفنيّة**، والمونتاج التأليفي الضروري في عمليّة البناء الروائي أساساً..

فإلى أيّ حدّ - مثلاً - يمكن الاطمئنان تماماً إلى السلامة الفنيّة لهذا الاعتراف:

> **عندما أعود إلى قراءة رواياتي.. أجد أنّها تتميّز بمستوى انفعالي حادّ وعال. وعندما أسترجع لحظة كتابتها أتذكّر أنّني**

كتبتهـا دون تخطيط، وأنها نمت وتضخمت دون تقصّـد. ففي حين كانت بداية رواية (الضحك) في ذهني مجرّد قصّة قصيرة لا تزيد عن العشر صفحات، رأيتها تكبر حتّى أصبحت خمسمائة صفحة (قراءات.. ص: ٦).

وهكذا.. وانطلاقاً من ممارسته هو ومن فهمه الخاصّ لمسألة عدم الخضوع للتخطيط المسبق، وتالياً، من كيفيّة فهمه للمنظور الأعمّ للفن الروائي.. يوجّه هلسا الانتقاد الحادّ إلى ذلك التخطيط الذهني المسبق، والصارم، لهندسة الرواية، و«الشخصيّات» في **سفينة** جبرا..

● ولعلّ القصديّة تبرز في مقالات هلسا النقديّة بأكثر منها في رواياته.. فنحن نلمس، مثلاً، أنّ منطلقاته النقديّة، الأساسيّة، في دراسته هذه لـ **سفينة** جبرا، هي المنطلقات نفسها، تقريباً، الّتي استخدمها غالب، بهذا الشكل من الحدّة أو ذاك، في معظم مقالاته النقديّة، في القصّة وفي الرواية.. بل لا أستبعد أنّه كان **يختار** من بين أعمال هذا الروائي أو ذاك، ما يجد فيه مجالاً لهذا النقد وللإفصاح، عبره، عن رؤيته هو إلى فنّ الرواية، انطلاقاً من ممارسته لها، بالأساس.

ولعلّه ليس مصادفة أنّ غالب (في مقالة أخرى له) قد **اختار**، من بين جميع أعمال يوسف ادريس القصصيّة، مجموعتي **النداهة ولغة الآي آي** بالذات، لينتقد تلك الكتابة القصصيّة الّتي رأى أن **إدريس** قد استخدمها، هنا، للبرهنة على فكرة مسبقة أو نزعة، أو لتطبيق نظريّة ما، آتية من علم النفس!..

ورغم هذا الانتقاد لمجموعتي إدريس هاتين، فإنّ غالب يحرص أن يشير إلى اختلاف أساسي بين تعبير إدريس عن فكرته المسبقة، وتخطيط جبرا الصارم لتجسيد فكرته.. فيؤكّد على «قدرة إدريس الفنية الّتي تفرض نفسها» حتّى على التخطيط المسبق.. وانّه «حتّى لو انتزعنا الصورة الفنيّة من سياق الدلالة والبناء تظلّ تحمل طاقة فنّية في ذاتها».. وبهذا يختلف إدريس جذريّاً - حتّى في مجموعتيه هاتين - عن **سفينة** جبرا، حيث يجابهنا: تخطيطٌ ذهنيٌّ مُحكم، وقدرات تقنيّة، رخاميّة، باردة!

● يكشف غالب، ببعض التفصيل، التناقض الداخلي، أو بالأصحّ: عدم وجود انسجام داخل الشخصيّة الواحدة، في رواية **السفينة**، لا من حيث هي شخصيّة إنسانيّة (تتقاذفها النزعات المتناقضة) بل من حيث رسم الروائي لها كشخصيّة روائيّة: فسلوك الشخصيّة هنا يتناقض مع المعطيات النفسيّة والاجتماعيّة الّتي يزوّدها بها المؤلّف.. بمعنى: أنّ هذه الشخصيّات لا تتصرّف أو تتكلّم وتفكّر حسب **منطقها هي** وتناقضاتها كشخصيّة حيّة تملك خصوصيّتها ومصيرها.. بل هي تتحرّك وتقول كلامها حسب **منطق المؤلّف**، أو حسب منطق الفكرة المسبقة الّتي يريد المؤلّف إيصالها عبرها.. يُلصق فكرته هو بها.. فتغادر الشخصيّة استقلاليّتها وإنسانيّتها وفرادتها، لتصير بوقاً للمؤلّف.. وتنزاح الرواية عن روائيّتها، فتصير - حسب تعبير غالب - «**حواريّة** وليست رواية، الأساس فيها هو الصدام بين أفكار مجرّدة»!.. ويبرهن غالب أنّ هذه الشخصيات/الأفكار، المجرّدة و«المتحاورة» هي في الواقع: **أفكار الصوت الواحد**.

وإذْ يلاحظ غالب أنّ أحداث **السفينة** مرويّة على لسان ثلاث من شخصيّاتها.. فهو يضع هذه «التقنيّة» موضع التساؤل الفنّي!.. ثمّ يبرهن أنّ هذا **الاختيار** ليست له ضرورة فنّية، فالشخصيّات الأخرى في الرواية لا تقلّ أهمّية أو حضوراً في مسار الأحداث.. فلماذا **اختار** جبرا هذه الشخصيّات الثلاث بالذات؟..

غالب ينتقد هذه الناحية من الرواية ليصل من هذا إلى استنتاج **يؤكّد على الخلل الأساس في بنية الشخصيّة الروائيّة في سفينة** جبرا!.. فحتّى لو اختار جبرا شخصيّات غير هذه لتروي الرواية.. «فالمسألة كانت سوف تتساوى.. لأنّ الشخصيّات الثلاث الّتي تحكي تتحدّث **بصوتٍ واحد**..».. وكذلك أكثر الشخصيّات الأخرى!.. ويشير غالب هنا إلى ظاهرة يرى أنّها غريبة، روائيّاً وواقعيّاً، تتجلّى في كون جميع الشخصيّات تتمتّع بثقافة موضوعيّة ومتخصّصة في نفس الوقت - هي ثقافة المؤلّف نفسه إلى حدٍّ **بعيد!**. فالجميع، مثلاً، يعرفون أدقّ دقائق الميثولوجيا اليونانيّة.. كما أنّ معرفتهم بالفنّ التشكيلي خارقة: فما إن يذكر أحدهم اسم لوحة ليستشهد بها على شيءٍ ما، حتّى نرى أنّ الجميع - كالمؤلّف - يعرفون تلك اللّوحة، ويفهمون دلالة استشهاده بها دون عناء!!.

بهذا، يكشف غالب ضعفاً أساسيّاً يراه في الفنّ الروائي عند جبرا: فالشخصيّات، هنا، **لا فرادة لها**.. لا ملامح خاصّة بها أو بفكرها ومعارفها وحتّى ذوقها الفنّي.. بل هي صورٌ باهتة عن.. المؤلّف!..

وما يهمّنا هنا: أنّ غالب - في انتقاده هذا - ينطلق من فهمه هو للشخصيّة الروائيّة، مستقلّةً تماماً عن المؤلّف، حتّى ولو كانت هذه الشخصيّة هي: المؤلّف نفسه.. فإنّ شخصيّة المؤلّف، في الرواية، تختلف - بالتأكيد - عن شخصيّته كما هي في واقعها، بمجرّد أن تدخل في شبكة العلاقات الروائيّة.. وفهمه هذا ينطلق من رؤيته إلى تعامله هو - في رواياته - مع الشخصيّات الروائيّة.

ففرادة الشخصيّة الروائيّة تفترض، لا تعدّد أنواع الشخصيّات وأنماطها في الرواية فحسب، بل - خصوصاً - تعدّد الأصوات فيها كذلك.. وتفترض، بالأخصّ، أن لا يدسّ المؤلّف صوته في أصوات شخصيّاته، وأن لا تطغى في الرواية، وفي دواخل

الشخصيَّات، سيادة الصوت الواحد.. حسب رصد غالب لطغيان صوت جبرا في شخصيَّات سفينته جميعها، وقد «تصادف» وجودها، معاً، فوق ظهرها!

● .. حتّى محمود (الشيوعي)، في هذه السفينة، يصير بوقاً للمؤلّف، لا من حيث أنّ فكره هو فكر المؤلّف (العكس هو الصحيح، هنا) بل من حيث أنّ المؤلّف يجرّد هذا الشيوعي من صفاته الشخصيّة (السلبيّة أو الإيجابيّة، لا فرق) ليصبّ فيه الصفات الّتي يتصورها هو عن «الشيوعي» - عامّة! - وعن أفكاره وتصوّراته.. فهو أيضاً: «شيوعي جبرا» أي نموذجاً للشيوعي في تخيّلات جبرا وهواه - أي: بوقاً لفكرة جبرا المسبقة عن «الشيوعي»، فلا تقول الشخصيّة هذه كلامها هي بل تقول **رأي جبرا فيها وحكمه عليها**.. فتغادر الشخصيّة ذاتها وفرادتها وخصوصيّتها.. وتصير بوقاً للمؤلّف!..

«المؤلّف (جبرا) لا يحبّ محمود» - يقول غالب - بل هو، ومنذ البداية، يدينه.. ويعبّر عن كرهه له، لا من خلال كلام محمود أو كلام غيره من شخصيّات الرواية.. بل خصوصاً من خلال أوصاف جبرا المباشرة له، في السرد، بحيث ينفّر القارئ منه، منذ ظهوره الأوّل في الرواية:

> **محمود، بدينٌ قصير، ذو نظّارة غليظة، يكركر بين الحين والحين بصوتٍ غليظ يئزّ ويصرّ فوق صوت رفيقه الحالم الهادئ، وهو يكاد يركض وراءه**[1]

.. وبهذا الشكل أيضاً يتجلّى موقف جبرا من شخصيّة كاظم (الشيوعي) في **رواية البحث عن وليد مسعود**.. فهو - إذن - موقف من خارج الرواية وخارج الشخصيّة.. فإنّ كاظم - وحسب قول غالب - «قد ذاق الأمرّين على يد جبرا، كما عوّدنا أن يفعل مع كلّ الشيوعيّين في رواياته».. ثمّ يبرهن غالب: «إنّ محمود قد وُجد (روائيّاً) ليُهزم دون أيّ مجهود».. وقد كتّل المؤلّف كلّ الشخصيّات الأخرى ضدّه، ليهزمه!.. ويسجّل هو انتصاره عليه!!.

(لا بدّ من الإشارة هنا: أنّ غالب - كشخصيّة في الرواية - يوجّه النقد جارحاً وقاسياً لأنواع من الشخصيّات الروائيّة الشيوعيّة، وبالأخصّ بعض القيادات، داخل الرواية.. ولعلّه، هنا، أشدّ قسوة من جبرا.. ولكن الفرق أنّ نقد غالب يتجلّى عبر روائيّة الرواية، عبر تصادم الشخصيّات وفرداتها، وتنوّعاتها، ومن داخلها.. وعبر كون غالب حاضراً كشخصيّة روائيّة لها استقلالها حتّى عنه هو نفسه في واقعه خارج الرواية.. فهو - في الرواية - يتمايز عنه في الواقع الّذي نعرفه.. أمّا على الصعيد الفكري البحت: فإنّ نقد جبرا لشخصيّة الماركسي يأتي من خارج الموقع نفسه، من الموقف الضدّ الواعي، وهو يؤثّر سلباً على التكوين الموضوعي للشخصيّة.. ونقد غالب يأتي من الداخل، من موقع الحركة نفسها ومن داخل الرواية بالذات.. وهو اختلاف أساسي بين الروائيّيْن الاثنين، على الصعيد الروائي الفنّي، أوّلاً وأساساً، وعلى صعيد الموقف الفكري تالياً)..

● وديع عسّاف، الشخصيّة الفلسطينيّة في سفينة جبرا، يصفه غالب بأنّه «أغرب فلسطيني في الوجود»: تاجر (تصدير واستيراد) يعيش في الكويت، ويربح أموالاً طائلة. يسافر كثيراً ويستمتع كثيراً، ويقول كلاماً يعتبره جبرا «ثوريّاً»: «أنّ الرّجل الثوري هو ذاك الّذي يعود دائماً إلى جذوره، إلى الأرض».. وحلم وديع هو: أن يعود إلى فلسطين.. حسناً!.. ولكن، كيف؟. وبأيّ هدف؟.. وإلى ماذا يتطلّع؟.. وديع يريد لحلمه أن يتحقّق لوحده، خارج التاريخ وخارج الصراع!.. حسناً! الحلم هو الحلم.. ولكنّه يريد - إذا ما تحقّق حلمه هذا - أن يظلّ، هناك أيضاً، في فلسطين، خارج التاريخ وخارج الصراع، يبني مزرعة يربّي فيها أولاده، ويستمع إلى الموسيقى السمفونيّة، ويستمتع بالقراءة والعيش الهنيء، ويترك الآخرين (أي: إسرائيل والعرب، ومنهم طبعاً الفلسطينيُّون..) يصطرعون فوق رأسه، فهو سيهملهم تماماً..

ثوريّة وديع، إذن: أن يعيش فوق أرضه، بهناء، خارج التاريخ.. الآخرون يناضلون عنه ويصارعون.. وهو يستمتع بالموسيقى وبتحسين إنتاجه الزراعي..

أي: لا إسهام في الصراع، لا خارج الحلم ولا داخله!.. لا خارج فلسطين ولا داخلها..

طبعاً، شخصيّات من هذا النمط، متناقضة، تدّعي الثوريّة وتمارس نقيضها، ليست موجودة فحسب في مجتمعاتنا، بل هي تتكاثر.. ولكن المهمّ هنا هو: **موقف المؤلّف** من هذه الشخصيّات وتناقضاتها.. والمؤلّف جبرا - كما يبرهن غالب - لا يخفي موقفه من شخصيّات رواياته.. يكره بعضها (مثال: محمود، الشيوعي) ويتعاطف مع بعضها الآخر، بوضوحٍ ينبو خارج العلاقات الروائيّة. فماذا عن التناقض في شخصيّة وديع عسّاف هذه؟

يتساءل غالب: «هل عرضه المؤلّف من منطلق إدانة هذا التعارض بين القول والفعل؟.. هل اكتشف في وديع نصّاباً أو رجلاً مختلّ العقل؟.. لقد فعل المؤلّف عكس ذلك تماماً: صوّره على اعتبار أنّه أكثر الشخصيّات ثقافة، وإبداعاً، وحيويّة» (**قراءات**.. ص: ٨٥).

.. بهذا، يكاد حلم وديع عسّاف أن يكون، بشكلٍ ما، حلم المؤلّف نفسه: خارج التاريخ والصراع، مستمتعاً بالموسيقى السمفونيّة والقراءة... وليصطرع الآخرون بعيداً عنه وعن

---

(١) جبرا ابراهيم جبرا: **السفينة**، منشورات دار النهار، ١٩٧٠، ص: ٣٧.

مزرعته.. هو «ثوريّ»، بشرط أن تظلّ الثورة نفسها خارج داره!!

● ... إذن: رواية **السفينة** ـ حسب نقد غالب ـ هي نمط من تلك الروايات الّتي تحكمها، وتتحكّم بها، **الفكرة المسبقة** (فيركّب المؤلّف أحداثها على هذا الأساس..) ويحكمها **منطق الصوت الواحد** (فإذا كلام الشخصيّات هو نفسه كلام المؤلّف..).. وفي حالة **شخصيّات السفينة**، فهي كلّها تقريباً تتمتّع بثقافة فنيّة وموسيقيّة وفكريّة شبه متخصّصة، وثقافة واسعة في تاريخ الحضارات!.. وهذه كلّها هي **ثقافة المؤلّف نفسها**.. وعندما تتحاور الشخصيّات في هذه الشؤون لا يلمس القارئ أيّ فارق بين هذه الشخصيّة أو تلك، ولا أيّ تمايز.. فإذا حذف القارئ إشارة القول (ـ) يجد أنّ الأقوال كلّها قولٌ واحد.. **لاخصوصيّة** في قولِ هذه الشخصيّة أو تلك، لا ملامح خاصّة لها، لا في الموقف ولا في الفكر..

أفكارٌ تتحاور، لتأكيد سيادة الصوت الواحد، وطغيانه على الشخصيّات كلّها، وفيها.. والصوت الواحد ـ هنا ـ هو دائماً **صوت المؤلّف**..

● غالب هلسا يحاور رواية جبرا من الموقع النقيض، لا فكريّاً وحياتيّاً فقط، بل روائيّاً وفنيّاً بالأخصّ، وبالأساس.. وهو يحلّل **السفينة** وشخصيّاتها انطلاقاً من تجربته الروائيّة هو، ورؤيته هو إلى كيفيّة تعامله مع الحدث والشخصيّات والعلاقات والبناء الروائي.

وقد نرى أن مقالته هذه هي أبعد من مجرّد كتابة نقديّة لعمل روائي.. ولعلّنا واجدون فيها: **تصادمَ نمطين من الكتابة الروائيّة**، لا مجرّد تصادم نمطين من التفكير، وموقفين من المجتمع والثورة، من موقعين مختلفين.

وقد نرى أيضاً في تبيان غالب الطابع الذهني لرواية **السفينة**، وتخطيط جبرا الذهني، المسبق والصارم، لحركة الشخصيّات وكلامها وحتّى أحلامها، بما يجسّد الفكرة أساساً ـ قد نرى في هذا شكلاً من أشكال الإحالة ـ ولو مُضمرة ـ إلى **الطابع الحسّي، الحياتي، المتفجّر، الانفعالي، لروايات غالب**.

في السفينة: رؤية إلى الشخصيّات والأحداث والأفكار، في عموميّتها، في تجلّيها الذهني، بما يُبعدها عن خصوصيّتها وفرادتها..

أمّا غالب، فهو يكشف هذا الطابع لرواية جبرا انطلاقاً من رؤيته هو إلى كتابته الروائيّة: حيث يتعامل مع الأحداث والشخصيّات والقضايا في خصوصيّتها، وتمايزها، وفي التصوير الحسّي، الحياتي، للانفعالات والتصرّفات والأشياء والعلاقات واندفاعات الغريزة المقدّسة.

ـ ٣ ـ

.. فكأنّ غالب يكتب النقد وفي ذهنه مقياس، أو نموذج ما، ليس هو المفهوم النقدي، ولا الكشوفات النقديّة الحديثة.. بل النموذج الأساس هو: **كتابته الروائية نفسها**.

أمّا مدى سلامة الاتّكاء على هذا المقياس ومدى موضوعيّته، فمسألة أخرى.. فالمسألة الّتي طرحناها على هذه المقالة هي:
ـ من أيّة جهة أتى غالب هلسا إلى النقد؟

فإذا كان غالب قد أتى إلى النقد من جهة **الرواية** بالأخصّ ـ كما تراءى لنا ـ فمن أيّة جهة أتى غالب إلى.. الرواية؟

(لن ندخل في إشكاليّة حضور الموهبة والقدرات الفنيّة، والخصائص الطبيعيّة، والنزعات النفسيّة والذهنيّة عند الفنّان:.. فليس هذا أبداً هو المقصود..).

قلنا، إذن: إنّه أتى إلى النقد من جهة **الرواية**.
ونزعم: أنّه أتى إلى الرواية من جهة.. **النقد!**
وليس هذا تلاعباً منّا بالألفاظ والصياغات.

هلسا أتى إلى النقد من جهة كتابته الروائيّة ذاتها، وأتى إلى هذه الأخيرة من جهة النقد.

غالب هلسا، في رواياته: عيناه تتفتّحان بدهشة على الكون.. عينا طفلٍ معابث مراهق وعدواني مشاكس أيضاً.. تُدهشه الدّنيا، فيخوض فيها، يُقبل عليها بنهمِ الذاهب منها في اللّحظة الآتية!.. ويريد لهذه الدّنيا أن تصير أكثر إدهاشاً وحرّيّة وكمالاً، وأقلّ قمعاً وكبتاً وتقريعاً للذّات.. فيرصد العلاقات والصراعات وتصرّفات البشر.. يكتشف ويكشف ما هو شرس فيها وغير إنساني وغير عادل، فيكتب وفي توقه، ويقينه أيضاً، أنّه يعيد فعلاً تشكيلُ العالم.. يندفع في انتقاد ما هو قائم، يكتشف ويكشف اختلال مختلف البُنى والعلاقات..

ولأنّه كان يكتب في أفق الثورة والتغيُّر، فهو أشدّ قسوة في نقده رفاقه الحزبيِّين، وبالأخصّ قيادات الأحزاب الشيوعيّة، وذلك من موقعه داخل الرواية، كشخصيّة روائيّة بالدرجة الأولى.

(آه لو يعود رفاقه الّذين ساءهم نقده لهم ولممارستهم إلى ما كتبه غالب في ذلك الزمان، لرأوا في ضوء انبهارات هذا الزمان: أنّ ذلك الطفل المشاكس والجارح، هو الّذي كان على حقّ).

ولا تسْلَم الكتابة الروائيّة نفسها، الّتي يمارسها غالب، من نقد غالب، حتّى في عمق النسيج الفنّي لكتابته الروائيّة!

فمن أين أتى غالب هلسا إلى النقد وإلى الرواية، معاً؟ □

غالب هلسا قاصّا

فخري صالح

- ١ -

ثمّة وشائج واضحة بين عالم هلسا الرّوائي وعالمه القصصي حيث تبدو القصص في **وديع والقدّيسة ميلادة وآخرون وزنوج وبدو وفلاّحون** وكأنّها بذور لأعمال روائيّة. يصدّق هذا التصّور أكثر على **زنوج وبدو وفلاّحون** مع أنّ تأمّلاً للمجموعة الأولى يكشف عن شذرات أو مواقف أو شخصيّات عمل غالب على تطويرها في رواياته اللاّحقة. لقد كانت القصّة القصيرة، لمن يتابع مجمل إنتاج غالب، عتبةً نحو الكتابة الرِّوائيّة، وكان تقطيعه لقصصه وطريقته في وضع عناوين فرعيّة لها يحيل على رغبةٍ داخليّةٍ في كتابة عملٍ روائيّ.

لننظر مثلاً إلى قصص **زنوج وبدو وفلاّحون** وسنرى كيف أنّ غالب عمل على تقطيع العمل القصصي إلى فصول قصيرة عامداً في كلّ فصل تقريباً إلى توسيع فضاء نصّه وتكثير شخوصه وإيراد الحدث من وجهات نظر مختلفة تصبح معها حركة أعماق الشّخصيّات الرئيسيّة جزءاً من سياق حركة خارجيّة امتداديّة ـ أفقيّة تنقل القصّة القصيرة إلى فضاء النّوع الرّوائي. ليس طول القصص التي كتبها غالب في **زنوج وبدو وفلاّحون**، أو في قصّة «وديع والقدّيسة ميلادة. .» هو الذي يحدّد الانشغال الرِّوائي لدى الكاتب بل طريقة توسيع الفضاء القصصي وتعميق أبعاد الشّخصيّة وشبكها بنسيج الواقع الذي تتحرّك فيه.

سآخذ مثالاً على ذلك قصّة **زنوج وبدو وفلاّحون**.

يقدّم الفصل الأوّل من القصّة إشارةً إلى الفضاء السّياسي ـ الاجتماعي للصحراء.

الضّابط الإنجليزي «جون باجوت جلوب» يزور خيام القبيلة ويتبادل الحديث مع شيخها، وأثناء ذلك يحدّثه عن الفلاّح الذي ذبح البدوي سحلول. وتبدو الإشارة المختزلة الأخيرة إلى موت بدوي على يد فلاح إرهاصاً بأحداث أخرى أو تلخيصاً لجملة أحداث سابقة في القصّة. هكذا يستخدم غالب تقنيّة روائيّة في **زنوج وبدو وفلاّحون** بـ «نصوص روائيّة قصيرة» بدلاً من وضع للقارئ كيف قُتِل البدوي سحلول على يد فلاّح في نصٍ سرديّ يلمس برهافة بالغة أشكال العلاقات الاجتماعيّة القائمة بين البدو والفلاّحين والزنوج الذين يخدمون شيوخ القبيلة. ويشكّل الفصل الأوّل من القصّة، بالحدث المركزي فيه، وهو زيارة جون باجوت جلوب مضارب القبيلة، إضاءةً جانبيّةً لمشهد دخول المستعمِر النسيجَ الاجتماعي للصّحراء وهيمنته عليه.

> عَمَلُ هلسا القصصي أقرب إلى روح النصّ الروائي منه إلى روح القصّة القصيرة.

إنّ القاص يعمل على حَذف مسار الفصل الأوّل للقصّة آخذاً خبراً يرد في الحوار ليقوم بتجليته. فالقارئ يتوقّع من الصّفحات الأولى للنصّ أن يتمّ توسيع حدث زيارة جلوب للقبيلة، لكنّه يفاجأباختفاء شخصيّة جلوب وظهور سحلول القتيل. وبقيّة فصول النصّ هي توسيع لمشهد القتل وخلفيّاته وتبعاته.

لعلّ هذا الأسلوب في تشكيل المادّة القصصيّة هو الذي يجعل عمل غالب القصصي أقرب إلى روح النصّ الرِّوائي منه إلى روح القصّة القصيرة. ولا أدري لماذا أحجم غالب عن تسمية قصصه في **زنوج وبدو وفلاّحون** حيث تتوالى فصول القصّة الثمانية لتحكي إشارة على الغلاف تقول بأنّ ما يتضمّنه الكتاب هو «مجموعة قصصيّة».

- ٢ -

ليس التّصنيف النّوعي حاسماً بالطّبع نظراً للتداخل والتواشج بين الأنواع الأدبيّة في العصر الرّاهن. لكن سيرة غالب الأدبيّة وإنجازه لسبعة أعمال روائيّة، بالإضافة إلى غلبة التقنيّات الرِّوائية على عمله القصصي، تشير جميعاً إلى أنّه كان يضمر في نفسه كتابة أعمال روائيّة. وقد تحقّق له ذلك فيما بعد بحيث إنّ موتيفات أساسيّة في قصصه قد قام هو فيما بعد بتوسيعها واستخدامها في سياق معالجاته الرِّوائيّة اللاّحقة.

- ٣ -

إذا تجاوزنا قصّة «وديع والقدّيسة ميلادة وآخرون»، التي تحكي عن رحلة مجموعة من الأشخاص للقاء «قدّيسة صغيرة!» بلغهم أنّ مريم العذراء ظهرت لها وجعلتها قادرة على شفاء المرضى، فإنّ قصص المجموعة الأولى لغالب هلسا تدور أساساً حول التّعبير عن الطّاقة الشبقيّة للشخصيّات، هذه الطّاقة التي ستنفجر دوماً مهما

كانت المواضعات والتقاليد الاجتماعيّة والظروف المحيطة صارمة. ستنتصر الرّغبة الكامنة أو أنّها ستتحقّق عبر حلم يقظة وهذيانٍ استحواذي في فضاءٍ مكاني ـ زماني ملتبس. وذلك ما نعثر عليه دائماً في روايات غالب.

«البشعة» (ص: ٣) هي حكاية هذه الرّغبة التي لا رادّ لتحقّقها، والتي تخترق الحجب وتتخطّى المعايير وتلتحم في نهاية الأمر بالموت.

تقول الأمّ في القصّة:

كان ذلك لا بدّ منه، إن لم تكوني أنت فسوف تكون أخرى. كنت أعلم أنّ ذلك لا بدّ منه.. منذ أن كان طفلاً كنت أعلم ذلك.. أرى عينيه والنظرة النافذة فيهما التي تشبه المخرز فيتوقّف قلبي، وأتيقّن أنّ ذلك لا بدّ أن يحدث... تلك النظرة التي تخترق المرأة وتجعلها تزحف على ركبتيها لاهثة، ملتاثة. (ص: ٢٥).

يبدو هذا الوصف استشرافاً للموضوع المركزي الذي سيدور حوله عمل غالب الرّوائي والقصصي: الشبق وأحلام اليقظة التي تعيد إنتاجه.

إنّها مسألة أساسيّة في قصص غالب ورواياته، إذ إنّ الشّخصيّات والحالات يُعاد رسمها مرّةً بعد مرّة بعد مرّة. لننظر إلى شخصيّة زينة في قصّة «البشعة». إنّها تتكرّر باسم آخر في قصّة «امرأة وحيدة» من مجموعة **زنوج وبدو وفلاّحون**.

تقول زينة في «البشعة»:

ليلة بعد ليلة، في الشّتاء وفي الصّيف، في اللّيالي التي يسقط فيها الثّلج حتّى يغطّي كلّ شيء، واللّيالي التي تسقط فيها الأمطار فتتحوّل المزاريب إلى شلاّلات.. لليالٍ طويلة متوالية لا أستطيع عدّها كان ابنك يلاحقني.. عيناه تتلصّصان من خلف الباب، حتّى خُيّل إليّ أنّ الباب مسكون. عندما كنت أمدّ يدي في الصّباح لأفتحه كانت رعشة كرعشة الحمّى تعتريني. وأنا أصدّه ليلة بعد ليلة، كانت عيناه عليّ ـ نظراته وأنا أخلع ملابسي كانت كجروح في جسدي... جروح كانت تنزف في أحلامي... وفي النّهار كانت عيناه تلاحقانني من شبّاك حجرته العلويّة... ليل نهار كنت أصطدم بنظراته التي كانت تعرّيني.. هل تستر الملابس جسد زوجة كسيح؟ (ص: ١٧).

ويتكرّر الأمر نفسه مع سعديّة في «امرأة وحيدة» في **زنوج وبدو وفلاّحون**. إنّ سعديّة تكاد تكون إعادة رسمٍ لشخصيّة «زينة» في سياقٍ اجتماعي آخر، لكن الرّغبة الشبقيّة التي لا رادّ لها تعود مرّة أخرى لتصبح قدراً.

بعد فترة صمت قالت إنّها هي أيضاً تتعذّب، عندما تراه ينسلّ في منتصف الليل، ويقف أمام بابها، يجرحها في خلوتها. وهو يرقبها من خصاص الباب. ويقول هو بصوت مختنق ذليل:

ـ أعمل إيه؟ أعمل إيه بسّ يا سعديّة؟!

لا يستطيع أن يفعل شيئاً، ولا هي.. فذلك مكتوب لهما. (ص: ٧٩)

إنّ الشّخصيّات تصبح وسائط لفعل الرّغبة. وغالب يعيد تقليب هذا الإحساس الشبقي الملحّ في فضاءات مختلفة، وكأنّ قصصه، ورواياته أيضاً، مختبرٌ لبحث هذه الأحاسيس وقراءتها في سياقات مختلفة.

واللاّفت في الأمر أنّ سعديّة في «امرأة وحيدة» يعادُ اختبارها كشخصيّة في قصّة أخرى في **زنوج وبدو وفلاّحون**.

في «امرأة وحيدة» تحدِّث سعديّة ملقيةً ضوءاً كاشفاً على خوفها من إقامة علاقة مع محمود. إنّ القدر الذي ينتظرها في هذه العلاقة يسبقه إحساس بأنّ ما حصل سابقاً لها سيتكرّر الآن دون أن تستطيع هي أن تردّه:

عندما أحبّت الطالب، كان ذلك شبيهاً بالّذي يحدث على الشّاشة، ولكنّها ليست متأكّدة ممّا حدث بعد ذلك. كلّ ما تذكره أنّها ظلّت تدقّ الباب، وتبكي، وهو جالس في الصّالة لا يتحرّك، لسبب لا تدريه. (ص: ٨٠).

سنعثر في «الخوف» على شخصيّة سعديّة معادة بالاسم نفسه. إنّ حكاية الطّالب معها تجري مَسْرحتها مع الراوي في «الخوف». وإحساس سعديّة بالقدر الذي لا رادّ له تجري إعادة تمثيله بطريقة تجعلنا ندرك أنّ غالب هلسا يكتب رواية عن شخصيّاته بعد أن يعيد توزيع الأحداث والشّخصيّات على قصص مختلفة. إنّ الشّخصيّات تعود إلينا بأسمائها وأفعالها وذكرياتها بشكلٍ يبرهن على طبيعة الكتابة الرّوائيّة في قصص غالب.

ها هو مشهد علاقة الطّالب بسعديّة وهجرانه يعاد تمثيله بما يوحي أنّ انطفاء الطّاقة الشبقيّة بعد إشباعها سيقود إلى كارثة: إلى موتٍ أو إلى سقوط تراجيدي مدوٍ:

أخذت تخبط حديد الشراعة البارزة بكتفيها، فيهتزّ الباب كلّه. وبصوت مختنق سمعها تقول:

ـ «افتح».

تتضاءل الكفّ وتصبح قبضة شبه مستديرة، ثمّ تصبحان قبضتين. تخبطهما بقوّة على الحديد البارز الحادّ الأطراف كالسكّين. ارتعش جسده عندما تصوّر أصابعها دامية قد انفصل الجلد عن عظامها. ثمّ فجأة أخذت تهزّ الباب وهي ممسكة بحديد الشراعة وتصرخ:

ـ «مش بتفتح ليه، مش بتفتح ليه؟».

وتواصل هزّ الباب، وتقول:
- «أنا عارفة أنّك جوّه. أنا شايفاك».
ثمّ فجأة توقّفت عن الدقّ وغاب ظلّها. (ص: ١١٠).

- ٤ -

في قصّة «العودة» من وديع والقدّيسة ميلادة. . يقول الرّاوي:

ثمّ حدث ذلك في أحد الأيّام، بينما كان يمارس المتعة الوحيدة المتاحة له: حلم اليقظة في شارع مزدحم بالنّساء. (ص: ٦٠).

لعلّ هذه الجملة أن تكون جملةً - مفتاحيّة في عمل غالب هلسا القصصي. إنّ معظم قصصه، ورواياته أيضاً، هي حلم يقظة طويل حيث يشيع الرّاوي في الأشياء التي يصادفها طاقة التحوّل لتصبح مطواعةً بين يديه. إنّ الحياة تدبّ في الأشياء، والقدرة على التبدّل تصبح خصيصةً من خصائص الموجودات.

واللّافت للنظر هو أنّ حلم اليقظة، أو الحديث عن حلم يقظة، يتكوّن في معظم قصصه. يقول الرّاوي في القصّة السّابقة:

مضى شهر وهو كلّ صباح يجوب شوارع المدينة باحثاً عن شيء لم يستطع تحديده. كان هذا الشيء يتراءى له أحياناً في صورة بحثٍ ملحّ عن تجارب للكتابة. ويبدو في أحيانٍ أخرى في صورة امرأة تمثّل شوقه المستمدّ من أحلام اليقظة. . (ص: ٧٠).

ويقول في الصّفحة نفسها:

وذات مرّة كاد أن ينجح. كان ذلك في أحد حواري الغوريّة وبدا أنّ كلّ شيء قد أعدّ ليطابق حلم يقظته. . .

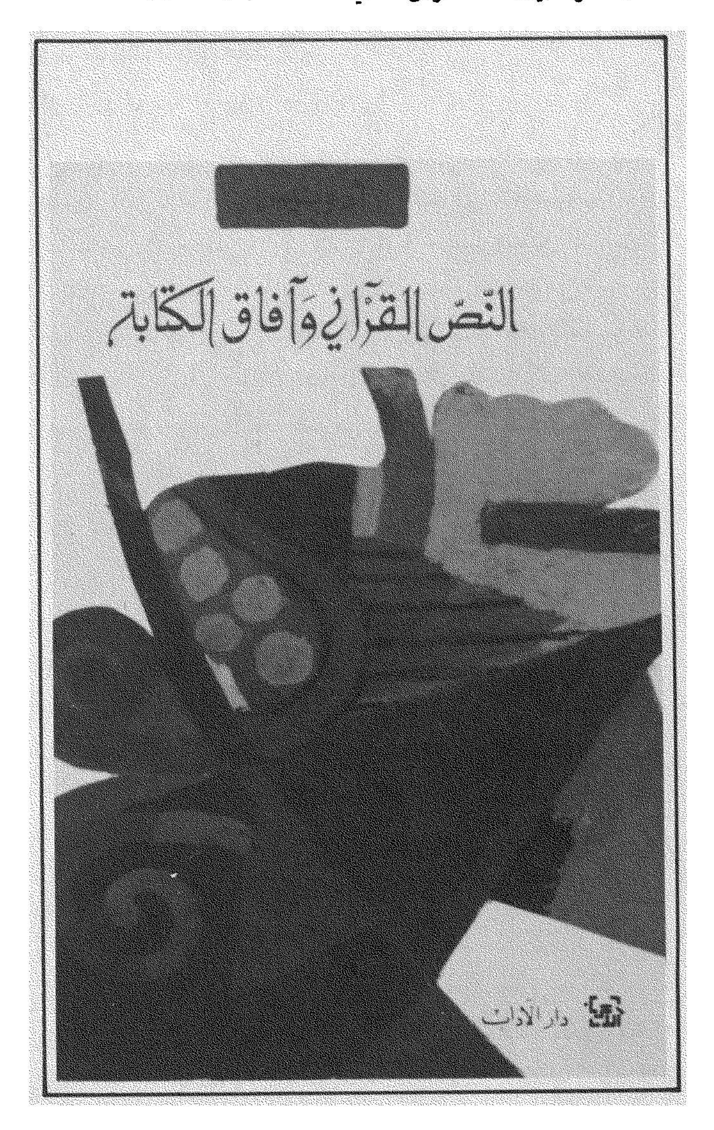
إنّ هذا المشهد الذي يغيب فيه الخيط الفاصل بين حلم اليقظة والواقع يتكرّر في قصّة «عيد ميلاد» حيث تتكشّف لنا وظيفة حلم اليقظة.

ثمّ حدث ذلك فجأة: بدت له مع الكازينو والرّواد والنّهر كجزء من فيلم يشاهده.. وبدأت المرئيّات تأخذ وضعها كتحقيق لصياغات مسبقة.. هو نفسه أصبح جزءاً من المنظر وخارجه في الوقت ذاته.. وأخذت الأمنية والواقع يتبادلان الأماكن بتتالٍ مذهلٍ كأنّه متفرّج يعيش في تعاطف مطلق مع بطل الفيلم.. وشيئاً فشيئاً.. أخذ الموقف يفقد ثقله الواقعي ليصبح تجربة بلا ماضٍ ولا مستقبل. . .
عادت إليه صورة الأمّ الشّابة والابنة التي تلتقط الأزواج من الشّارع والأبّ العجوز كتجسيد لحلم يقظة اختزنه من أيّام المراهقة.. حلم النّعيم الجنسيّ.. وكسر التابو.. (ص: ٥٣).

هنا، وفي هذا المشهد بالذّات نكتشف أنّ حلم اليقظة هو صورة ضدّيّة لحالة إفراغ الطّاقة الشبقيّة. فلقد رأينا في قصص سابقة كيف أنّ إفراغ الطّاقة الشبقيّة يؤدّي إلى الموت والخواء الدّاخلي، بينما يؤدّي حلم اليقظة إلى حالة امتلاء، إلى تحقيق للذّات عبر قدرة هذه الذّات على التحكّم بالموجودات وقدرتها على تشكيل العلاقة العاطفيّة والوجوه والأجساد كما يحلو لها. كأنّ رسالة هذه القصص هي أن تقول إنّ حلم اليقظة هو البديل المأمون لانطلاق الرّغبات المكتومة المدمّرة من عقالها، وكأنّ الكتابة نفسها هي حلم يقظة طويل لا يصحو الكاتب منه إلّا عبر إفراغه على الورق حيث يعمل على تصعيد طاقة الرّغبة إلى أعلى مستوياتها.

المصادر:

١ - غالب هلسا، **وديع والقدّيسة ميلادة وآخرون**، منشورات صلاح الدّين، القدس، أيّار ١٩٨١، (طبعة ثانية).
٢ - غالب هلسا، **زنوج وبدو وفلّاحون**، دار المصير للطباعة والنّشر، بيروت، تشرين الثاني ١٩٨٠، (طبعة ثانية).



ثلاثة وجوه
لغالب هلسا روائيّا

ادوار الخرّاط

من المعروف أنّ لغالب هلسا سبع روايات منشورة هي على التوالي:

١ ـ **الخماسين**، دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٧٥.
٢ ـ **الضّحك**، دار العودة، بيروت ١٩٧٩؟
٣ ـ **السّؤال**، ابن رشد ـ الفارابي، بيروت ١٩٧٩.
٤ ـ **البكاء على الأطلال**، ابن خلدون، بيروت ١٩٨٠.
٥ ـ **ثلاثة وجوه لبغداد**، آفاق للدراسات والنّشر، قبرص ١٩٨٤، طبعة أولى؛ ونجمة، الرّباط ١٩٩٢، طبعة ثانية.
٦ ـ **سلطانة**، دار الحقائق، بيروت ١٩٨٧.
٧ ـ **الرّوائيّون**، الزاوية، دمشق ١٩٨٨.

والعالم الرّوائي عند غالب هلسا عالم واحد، متنوّع المناحي وله عُمْق، لكنّه محدّد، متواتر القَسمات ومتساوق الشّخصيّات، يدور أساساً حول شخصيّة الرّاوي الذي تأتينا أحياناً بضمير المتكلّم، أو أحياناً أخرى بضمير الفرد الغائب الذي يتبدّى سريعاً على أنّه قويّ الحضور، ومركزيّ، وينبثق العالم الرّوائي منه، وهو أساساً قناع شفيف حيناً وسافرٌ أحياناً لشخصيّة الكاتب نفسه، بل إنّه يتّخذ اسمه صريحاً، وله ملامح غالبة من حياة الكاتب نفسه.

ويمكن، من بين اختيارات عدّة، أن أقرأ هذا العالم من خلال ثلاثة وجوه رئيسيّة، من دون أولويّات: أوّلاً العمل السّياسي السّرّي الثوري غالباً وما يترتّب عليه من مشاهد السّجن؛ وثانياً التورّط الشبقي وما يسبقه ويصحبه ويعقبه من مناورات غراميّة أو انحيازات عاطفيّة أو عقابيل الحبوط والإشباع على السواء؛ ثالثاً وأخيراً ذلك اللّبس، واختلاط الهويّات، والحيرة، والهزيمة في النهاية.

غالب، كاتباً وشخصيّة روائيّة على حدّ سواء، هو ابنٌ وفيٌّ وقادر على الإفصاح لتلك الحقبة التي زلزلت البلاد العربيّة جميعاً تقريباً، من أواخر الأربعينات حتى أواخر الثمانينات: حقبةِ الآمال المشرقة والآفاق الفِساح والخيارات المفتوحة والشّعارات المجلجلة، حقبة التفتّح ـ لا الانفتاح ـ على ميادين عريضة تكاد أن تكون لانهائيّة من العمل والإقبال على الحياة والعكوف على إرساء أسس جديدة لأبنية شاهقة من الوعود والتطلّعات، لتأتيَ الضّربة الساحقة في ١٩٦٧ والانهيار، والهزيمة في أكثر من ميدان وأخصّها إن لم يكنْ أجلاها ميدان الرّوح الجماعيّة إن صحّ هذا التّعبير، ثمّ الانكسار والتشتّت والصّراعات الدّاخليّة في الوطن وفي النّفس على السواء، والسقوط والتبعيّة ثم الجهد الدّائب الموصول، حتّى الآن، نحو لمّ الشّعث، والنهوض، والمواجهة.

غالب ابنٌ بارٌّ لهذه الحقبة كلّها، سواءً على الصّعيد الشّخصي أو على الصّعيد النصّي.

* * *

اتّخذتُ **ثلاثة وجوه لبغداد** موضوعاً رئيسيّاً لهذه المقالة الموجزة عن ثلاثة وجوه لغالب هلسا روائيّاً، لا لمجرّد أنّها رواية بديعة وممثّلة لعالم غالب هلسا الرّوائي فحسب، بل لأنّها كذلك تكاد تكون من حيث البناء والاتّساق الرّوائي أكمل كتبه. ولا أعني بالاتّساق الرّوائي ذلك الإحكام التقليدي في الصنعة الرّوائيّة أو تجويد التقنيّات المطروقة في الرّواية الواقعيّة حيث تتوازن العناصر الرّوائيّة من سرد وتعليل وتحليل وحوار، وتُفرش المقدّمات والمشوّقات للقارئ في البداية وتتصاعد الحبكة أو العقدة في الذروة ثمّ تنفكّ في النهاية على نحوٍ يرضي فضول القارئ ويريحه ويسلمه إلى نوم هنيء؛ فتلك طريقة في العمل الرّوائي أظنّها قد استنفدت إمكانيّاتها، ومن الممكن الآن أن يخرج الرّوائي على كلّ هذه المواضعات أو بعضها، ويبقي مع ذلك في عمله هذا الاتّساق الذي يسري في جسد النصّ مُضمَراً أو في مستوى ثانٍ من مستويات الدلالة.

غالب هلسا، روائيّاً، يختصّ بمقدرة خارقة على ابتعاث اللّحظة، على أن يخلقها أو يعيد خلقها بكلّ تفصيلاتها، إيحاءً وحضوراً. العينُ الرّوائية هنا صاحية كلّ الصّحو، لاقطة لدقائق هي على صغرها وجزئيّتها تجسّم المشهد الخارجي والدّاخلي على السّواء، تجعل دماء الحياة تتدفّق لا في الأجسام النسائيّة، مثلاً، بل حتّى في الثياب، والأثاث، والجوّ النفسيّ أو الطّبيعي معاً. عالمه الرّوائي يقوم على تراكم وتتابُع هذه اللّحظات ـ والخَطَرات والانفعالات ـ على خطوط هي على عادةٍ مطّردة على سَنَنها، على مساراتٍ يتعذّر عليك أن تجد لها نواةً مركزيّة محرّكة إلّا في شخصيّة الرّاوي نفسه. وتتشعّب هذه المسارات، كُلٌّ على حِدة، تقريباً، لكي تنتهي إلى «لانهاية»؛

أي تصبُّ في بقاعٍ تظلّ مفتوحة للإمكانات، دون خواتيم مغلقة أو «حلول» مُشبِعة.

يصدق ذلك على معظم روايات غالب هلسا.

أمّا ثلاثة وجوه لبغداد فلعلّ فيها اتّساقا أكبر، أو تَراسُلاً وتناغماً بين مقوّمات البناء الرّوائي أكثر حميميّة من سائر روايات غالب هلسا. وقد يرجع ذلك إلى قصرها ووجازتها النسبيّة، وهو الأمر الذي أتاح لها تملّكاً لمقوّماتها لعلّه تراخى، أو انساب على سجيّةٍ أخرى، في الرّوايات الطويلة.

* * *

إذا سلّمنا بأنّ غالب هلسا إنّما كتب نصّاً روائيّاً واحداً، فإنّ عالمه النصيّ وثيق الصلة بالعالم الذي عاشه الرّوائي، من غير أن يكونا متطابقين، لا بمعنى تطابق الأحداث والشّخوص فقط، بل بما هو أكثر من ذلك. إذ ليست هناك سلطة للواقع المعاش على النصّ المكتوب؛ فلكلٍّ حياته ولكلٍّ سياقه، مهما بدا من أوجه التّشابه بل ما يمكن أن يسمّى، بمعنىً ما، التّطابق.

ما إن يصبح العالم نَصّاً حتى يكون له سياقه المغاير في الجوهر للسياق المستهلم منه حتّى إن صحّت هذه العبارة. ليس ذلك فقط بمجرّد واقعة الاختيار والاختزال (أو الاستفاضة، سواء) بل بفعل التعمّد الرّوائي كلّه أوّلاً، ثمّ بالموقع النصّي داخل نصوص أخرى للكاتب نفسه ثانياً، الأمر الذي يضفي عليه دلالة خاصّة. وليس التعمّد الرّوائي هنا، بحال، مرادفاً للتدبّر أو التعمّل أو القصديّة السّافرة بل قد يتأتّى عن عَمْدٍ خفيٍّ حتى عن الكاتب نفسه فيدور أو يجوس في خبايا طبقة تقع تحت الوَعْي (إذا صحّت طبوغرافيا طبقات الوعي التي هي أساساً ديناميّة ومتقلّبة لا ستاتيكة أو جيولوجيّة).

«الظلام، والمكان الغريب، جعلا ذلك يبدو وكأنّه يحدث خارج سياق هذا العالم؛ جعلاه جديّاً كالطّقوس، كحركة الأفلاك في فراغ رماديّ»؛ أليس في هذا، هذا بالضبّط قوّة النصّ؟ ومغايرته؟ فهذا المشهد الذي يدور في سجن أوقعُ أثراً ـ في داخل النّص ـ منه في الواقع.

ومن هنا فإنّ أحد الوجوه الرئيسيّة في هذا العالم النصّي هو وجه العمل اليساري الثوري ـ السرّي غالباً والعلني أحياناً ـ وما يلحق به على نحوٍ حتميٍّ من عالم السجون السفليّ وما يجري عليه من عمليّات قمع وقهر جسماني.

«لم يستدعها بالتواتر الزمني.. بل كان يستحضرها كمشاهد، يتأمّلها، ويعيد استرجاعها إلى حدّ تعذيب الذّات» (ثلاثة وجوه لبغداد، ص ١٦).

هذا بالضبط ما يحدث في العمل الرّوائي كلّه لغالب هلسا، لا ما يحدث فقط في هذه الرّواية بالذّات.

إنَّ «تعذيب الذّات» هنا ردٌّ على التعذيب الذي توقعه أجهزة القمع على غالب الرّوائي وغالب المروّي في وقتٍ معاً.

وفي هذا العالم ـ كما نعرف ـ تختلط أشباح المساجين. كلّهم مظاليم وكلّهم يردّون على التعذيب بالتعذيب: السياسيّون الذين يصمدون في السّجن ثمّ تتشقّق في أرواحهم صدوع الانهيار في الخارج، والجنائيُّون أو مجرمو القانون العادي الذين يغتصبون ضحاياهم في السّجن اغتصاباً جنسيّاً أو معنويّاً. وكأنّما هؤلاء الضّحايا أنفسهم مشاركون بدورهم في عمل الاغتصاب، متواطئون مع غاصبيهم، وكأنّما الفريسة تُدبّر بل تستدعي عملية الافتراس.

> نظرة الصبي كانت نافذة، وقحة، ضاحكة. ولكن شيئاً ما، دنيئا، فيه استغاثة نفذ منها إلى غالب.. فتنة غريبة تتلبّس الوجه، شيء ما في انحناءة الرّأس والعينين المسبلتين.. ثمّ تلك الحركة السّريعة برأسه إلى الوراء يردّ خصلة من شعره الكستنائي.. الصّبي يفوح جنساً وعنفاً. (ثلاثة وجوه لبغداد، ص ١٨ و١٩).

فهذا الصّبي السّجين المشبوه الذي لعلّه ينقل إلى سجّانيه أخبار زملائه وقرنائه المسجونين، ضحيّة بلاشكّ، ولكنّه يردّ على القهر بما عنده من أسلحة: الجنس والخيانة والتواطؤ مع جلّاديه.

وفي مشهد مروّع ومقزّز ويكاد يُشفي على «الجُروتيسك» إذ يبتعث النصّ عَمليّة اغتصاب جنسيّ في داخل سجن الترحيلات نقرأ:

> كانت عيناه مسبلتين وقد بدا أنفه رقيقاً وشفتاه رقيقتين، مشحونتين بحزن أنثوي، خاضع ـ كان (الصّبي) كامرأة تعيش حزنها في ظلّ حاميها (ثلاثة وجوه لبغداد، ص ٩٢).

وكأنّما شبق السّجن هو أيضاً سجن الشّبَق.

يظلّ عالم السّجن مستحوذاً على نصّ غالب هلسا حتّى روايته الأخيرة **الرّوائيّون** التي تُستهلّ:

> شعر مصطفى بوطأة الصّمت.. يصغي للصّمت المسكون بعذاب وأشواق خمسة آلاف سجين سياسيّ (الرّوائيون، ص ٣).

وكأنّما السجْن هو الردّ الذي يكاد يكون حتميّاً على العمل السّياسيّ الثّوري، فما أندر ما نجد في هذا العالم النّصيّ مشاهد الفرح والأمل والاستشراف البهيج للانتصار. أليس في هذا استشراف مسبق لعقابيل العقدين الأخيرين من حقبة الأمل والآفاق المتفتّحة ثمّ الانكسار والهزيمة؟

وتتخلّل العمل الرّوائي كلّه عند غالب مشاهد العمل السّياسي والثّوري، وتحليلات للأوضاع السّياسيّة والطبقيّة لا في البلاد

العربيّة فحسب بل على الصعيد العالمي كذلك. وهو يورد هذه التنظيرات في حوارات يتراوح توفيقه في إيهامنا بأنّها مُقْنِعة، كأنّه لا يهتمّ حقّاً بأن يسبُك عناصر الإيهام فيها، أو كأنّ الرّوائي يقبل نتوءها عن جسد النّصّ ـ هل هو نتوءٌ حقّاً؟

* * *

الوجه البارز الثاني من وجوه العالم الرّوائي لغالب هلسا، كما لا يخفى، هو هذا الهمّ ـ بل هذا الهوس ـ بالشبق، أو بالإيروطيقيّة.

أزعم أن الشبق عند غالب ليس بهيجاً أو فرحاً، بل ليس تحقُّقاً، إلّا على سبيل الاستثناء من القاعدة.

أمّا القاعدة: فهي في تصوّري ما يمكن أن أسمّيه «ضدّ ـ الشّبَق» anti - érotism، وهو هنا يستخدم المشهد والخطاب الإيروطيقي لكي يدحض الإيروطيقيّة، لكي يصل بها إلى ضدّها: الخذلان، والفشل، والسّقوط.

كأنّ في هذا المسعى ما يتساوق، ويتراسل مع المشهد السّياسي نفسه: من الأمل إلى الحبوط، من التوهّج والتشوّف إلى القتامة وما يشارف اليأس وإن كان لا يتردّى تماماً في هُوّته.

ويكفي هنا أن ننظر بسرعة إلى آخر ما نشره غالب: المشهد الأخير في **الرّوائيّون** ـ وهو مشهد مُنْبئ ومتنبّئ معاً ـ بعد حوار قصير متشنّج نعرف فيه مدى ابتذال زينب وامتهانها لنفسها لأنّها تعترف بهذا الابتذال بأنّها متاحة ومُذلّة باختيارها أو برغمها، فوجئ إيهاب بأنه استعاد رجولته. قالت زينب وهي تنهض من تحته «أنا سعيدة جدّاً»؛ أمّا إيهاب ـ أليس قناعاً آخر لغالب؟ ـ فقد وضع حبّتي سينايد في فمه وشرب كأس البراندي حتى آخره. «عندما عادت زينب من الحمّام أدركت من النّظرة الأولى أنّه ميت» **الرّوائيّون**، ص ٣٩١).

لم يكن موت إيهاب هنا هو ذلك الموت المقترن بضرورة العشق أو غاية الشّبق. لم يكن الموت الذي يكاد صوفيّاً، بل هو موت اليأس، كأنّه نَفَض يديه من اللّعبة كلّها بعد أن شرب كأس حياته ـ كما عرفها ـ «حتّى الآخِر».

> من تلك النشوة كانت عربدة جنسيّة وقحة تتجلّى ـ (ثلاثة وجوه لبغداد ص ٨٤)؛ ... اللّقاء الجسدي لا يوحّد بين اثنين ولكنّه يفصلهما، إذ يصبح كلّ منهما باحثاً ومستجدياً لمتعته الخاصّة يرى في الآخر مجرّد وسيلة (ص ٦٩)؛ أحسست... بجسدها يندفع بقوّة نحوي وهي تطلق همهمات مختنقة ثمّ يرتخي فيها كلّ شيء ويموت.. (ص ١٢٥)؛ لم يكن لما يدور بينهما علاقة بالجنس (ص ٦٩).

ليست في مشاهد الإيروطيقيّة ـ وحتى التلمّظ الشبقي أو الابتذال الجنسي ـ علاقة بالجنس مباشرة. بل إنّ العلاقة هنا هي دائماً بشيء آخر: المشاهد الشبقيّة تهدف إلى بحث، أو تساؤل، أو تقرير، أو شوقٍ لاجسديّ من أصفى الأحوال.

أشرتُ إلى العلاقة القويّة بين القهر والجنس في سياق تيمة الحَبْس، وهي علاقة تتصاعد إلى ذروتها بارتباط الجنس بالاغتصاب، وارتباط العُدْوان والامتهان القمعي بالجنس. الجنس هنا مقترن بالتّعذيب أو التّهديد أو الابتزاز، وبالوحشيّة على كلّ الأحوال. تيمة الزجاجة المهشّمة العنق التي تُدفع في مؤخّرات الرّجال لإذلالهم وحملهم على الاعتراف، تيمة متكرّرة، ومع النساء يستعلمون زجاجات غير مهشّمة حتى يسهل عليهم ممارسة الجنس معهنّ (ص ١٦٠ ـ **ثلاثة وجوه لبغداد**).

وحتى في مشهد الحفلة:

> هل يضعونها الآن في إحدى تلك الحجرات، ويضعون عصابة على عينيها، وكمّامة على فمها؟ أهي مُلقاة عارية على السّرير مفروجة السّاقين بالقوّة والمحتفلون من الرّجال يتوالون واحداً إثر الآخر؟... ثمّ سيفكّون العصابة والكمّامة ويضعونها بين يديه: تفضّل أستاذ، حبيبتك.. زوجتك ـ (ثلاثة وجوه لبغداد، ص ٤٩).

ومن الخصائص التي تميّز الفعل الجنسي عند غالب البذاءة، والحماقة، والمعابثة. والشواهد على طول عمله الرّوائي أكثر من أن تُحصى (انظر مثلاً في **ثلاثة وجوه لبغداد** ص ١٥٠).

ومن أوضح الفقرات على «ضدّ ـ الشبقيّة» ذلك المشهد (في صفحة ١٨٤) من **ثلاثة وجوه لبغداد**:

> أحاول إبعادها عنّي ولكن تشبّثها بي يزداد. أحسست بها تطوّقني بيدين يستحيل الفكاك منها... وتندفع في العناق الذي بدأ يتّخذ طابعاً عنيفاً وقد أصبحت ذراعاها كطوقين من الفولاذ المرن وتقول بهمسٍ مليء بالعنف: اسكت اسكت اسكت.

ولعلّ من تفريعات الحسيّة في هذا النصّ عكوفه على صنوف الطّعام وهمّه المقيم بالأكل ومشكلاته وهيئاته. ومازلت أزعم أنّ هذا العكوف هو المقابل لعزوف مكبوت مدفوع به إلى الاستخفاء تحت قناع الإقبال والحفاوة بالطّعوم والمآكل.

> أصبح اختيار الطّعام معضلة حقيقيّة. ـ (ثلاثة وجوه لبغداد، ص ٥٠).

ومع أنّ هذه العبارة جاءت في معرض سردٍ لحكاية أو مشهد من حكاية، فلعلّها في ظنّي تنسحب على معضلة الأكل في العمل الرّوائي كلّه، أي معضلة التشقيق في هذه الحسّيّة العامّة التي تندرج تحتها الإيروطيقيّة، تشقيق الطّعام والتلمّظ به منشرحاً عن وضع ثنائي ازدواجي Ambivalent بين القبول والإنكار في وقت معاً، بين العكوف والعزوف، في آنٍ معا، سواءً في الجنس أو في الأكل وفي الشّرْب.

كنت في البداية أتناول عشائي في مطعم بساحة الطبقيلي يقدّم المشويّات، لحم الغنم المشوي، كلاوي، كبدة، قلوب غنم. . (ص ١٢٢ ثلاثة وجوه لبغداد)؛ دخول حياة المطبخ هو النفاذ من سياق الثوابت الجاهزة إلى الخلوة التي تدور فيها العمليّات الأوّليّة، التي تحوّل المواد إلى وظائف. هنا، في المطبخ تتعلّم صنع الأشياء. تحطّم القشرة الصّلبة لعالم أصمّ (ص ١٤٢).

هنا يرتفع الرّوائي بالمطبخ إلى مصافّ فلسفيّة ميتافيزيقيّة تقريباً ولكنّه يعود، هذا الرّوائي المرويّ، ليقول:

قلت لها: مشتاق لك جدّا جدّاً. ولم أكن صادقاً، فشوقي إلى الطّعام كان أكبر. . . كنت آكل بشهيّة هائلة ولكن لا أحسّ للأكل طعماً. . . (ص ١٧٧).

* * *

هذه تأويلات لها ما يساندها في النصّ، وقد تُتاح لهذا النصّ تأويلات أخرى، إن كان لابدّ من التأويل لتعميق تذوّق العمل الرّوائي وإدراكه معاً.

لكنّي أظن أنّه ممّا يفرض نفسه على القارئ فرضاً ذلك الوجه الثالث لعمل غالب الرّوائي وهو ما أسمّيه لَبْس الهُويّة، والحيرة، والاختلاط، وهي التي تنتهي، كما رأينا في نهاية **الروائيّون** باختيار الموت.

ومع أنّ هذا الوضع الرّوائي الذي يترتّب - كما هو واضح - عن الوضع السّياسيّ - الاجتماعيّ الثقافيّ العام في الوطن العربيّ، فإنّني لا أخطئ قطّ عندما أفرّق بين ذلك الوضع كلّه، وبين موقف غالب هلسا المواطن الإنسان الرّجل الذي لم يتردّد يوماً في الانخراط، بقوّة طَوال حياته، وأيّاً كانت اختياراته الإيديولوجيّة، في معترك العمل الثّوري الإيجابي النشط. وهو الذي كان مِثالاً، أثناء اجتياح القوّات الاسرائيليّة لبيروت، إذ كان شعلة متّقدة ومتّصلة من العمل والإقدام والشجاعة والاستهتار الباسل بالأخطار.

سوف أرجع أساساً إلى **ثلاثة وجوه لبغداد** لدعم ما أذهب إليه في الوضع الرّوائي الذي يقوم على ما أسمّيه اللّبْس العميق في الهويّة وفي المصير.

نحن هنا بإزاء شخصيّة نسائيّة - هي الشّخصيّة الرئيسيّة - تقوم بالدّور الأساسيّ في الرّواية، بل تدور الرّواية حول محورها، ولكنّنا حتى النهاية تقريباً لا نعرف مَنْ هي: أهي ليلى، أم هي سهام؟ بل الأهمّ هنا هو أنّ الرّاوي غالب لا يعرف هويّتها على الحقيقة، وإنّما تتخايل له مرّةً باسم سهام ومرّة باسم ليلى - وليلى هذه تأتي كثيراً في روايات غالب فكأنّها ابتعاث عصري حديث لليلى الأخيليّة الأخرى. موضع العشق الأبدي في التّراث الشّعري العربي، وكأنّها في الوقت نفسه نفيٌ لهذه الليلىَ القيسيّة العامريّة، إذ تتقلّب هويّتها تحت اسمٍ مراوِدٍ آخر بهويّة مغايرة.

بل إنّ غالب، الرّاوي المروي نفسه، يختلط اسمه على النّاس، وعلى ليلاه - سهامه نفسها: فهو أحياناً عبّاس، وهو أحياناً «عبّوس». ويكاد أن يختلط اسمه عليه هو نفسه:

- ابتعد غالب عنه متعجّلاً وهو يقول لنفسه: «يحمل لي كلّ هذه العواطف ولا يعرف حتّى اسمي (ص ٤٨).
- قال بصوت حاول أن يجعله طبيعيّاً: «إيه أخبار سهام؟».
قاطعته . . . بحدّة: «- لكن أنا سهام!».

وليست المسألة مجرّد اختلاط أسماء، أو خطأ في النّداء:

- قالت ببطء: ولكن ما هي أهميّة الاسم؟
قال غالب: الاسم هو كلّ شيء.
ولكنّ العبارة «ما هي أهميّة الاسم؟» رسخت في قلبه وأخذت تتوالد (ص ٦٦).

المسألة عنده إذن أعمق وأهمّ بكثير من مجرّد الاسم، فالوردة هي الوردة، تحت أيّ اسم، فماذا في الاسم؟ كما تقول جولييت (ليلى شكسبير، أم سهامه؟).

وفي موضع آخر:

أحسّ غالب أنّ ليلى - اسمها حقّاً وصدقاً - قد عزمت أمرها. . . فمن خلال ذلك العناق، والعري، والاندفاع الجسدي، وبذلك الجسد الأفعواني المرن، المجدول بصلابة اسفنجيّة، عبّرت عن رفضها أن تعيش حياتها دون اسم أو هويّة. . . (ص ٦٨).

المناط هنا بالفعل هو تحديد الاسم أيّ تحديد الهويّة. فهل تحدّدت الهويّة، على إطلاقها، في هذا العالم النصيّ؟ وهل تحدّدت هويّة ليلى، واسمها، حتى إذا كان الرّاوي يقول لنا إن اسمها ليلى حقّاً وصدقاً؟ إنّه يعود المرّة بعد المرّة لكي يخلط الأسماء والهويّات: «شعرت باليأس من التوصّل إلى رسالة أو خارطة لا اعتراض لي عليها» (ص ١١٠). ولعلّه من الصّحيح أنّ مشاهد اختلاط المشاهد والمعارف والأسماء والهويّات المتكرّرة تحدث أساساً قبل مشهد الحفلة التي في طريقه إليها «يهبط السلّم إلى الدمار»؛ ولكن التخليط يستمرّ أساساً في سياق هذه الحفلة، أي في سياق الدّمار.

أليس هذا مفصحاً عن الدّلالة التحتيّة أو المضمَرَة للنصّ «الغالبيّ»؟

بل إنّه يذهب إلى أبعد من ذلك. وفي نطاقٍ حلميّ أو كابوسيّ تتوالى مشاهد إنكار الوجود نفسه، وجود ليلى - سهام، واختفاء الآثار التي تتركها، ووجود صديقه وزميله في السّكن أيّوب الذي لا ينتهي به الأمر إلى الجنون فحسب، بل كأنّما ينتهي إلى العدم ذاته: «لا وجود

لليلى؟.. ما معنى هذا؟... لا وجود لها» (ص ١٦٤) «هل وُجدت سهام أصلاً؟» (ص ١٦٥) «هذه ليست ليلى.. لم تكن سهام» (ص ١٧٢).

فإذا كانت «ليلى ـ سهام» على رغم عزمها أن تبقى محدّدة الاسم والهويّة، تظلّ مختلفة، بل إنّ وجودها نفسه يوضع موضع السؤال، فإنّ شخصيّة أيّوب تلقى مصيراً محزناً ومضحكاً قليلاً إذ ينقل إلى المصحّة العقليّة في مشهد أقرب إلى مليودراما عربة اسمها الرّغبة.

ويظهر في مشهد كابوسيّ غرائبيّ بينما العاشقان على سريره، ولا إمكانيّة هناك لأن نحدّد ما إذا كان هذا المشهد، حتى في سياقه النصيّ، واقعة أم كابوساً بحتاً، ولا مجال هنا بالطبع للإشارة إلى واقع خارجيّ، غير نصيّ، يُروى عنه. فليس بين أيدينا إلّا هذا النصّ المحمّل بدلالاته عن الواقع، ولكنّه لا يروي عن الواقع ولا يعكسه ولا يطابقه مطابقة حذّيّة.

* * *

تبقى لي إشارات سريعة إلى بضع خصائص في هذا العالم الرّوائي الخصيب بالدلالة، والممتع في الوقت ذاته.

وأوّل هذه الخصائص في تقديري هو ما يمكن أن أسمّيه اقتران المشهد الخارجي بالمشهد الدّاخلي.

فليست العين اللّاقطة الذكيّة اليقظة نادرة في الرّواية العربيّة الآن، ولكن هذه النظرة النافذة المليئة بالتّفصيلات تقترن، عند غالب، باهتزازات الدّاخل اقتراناً حميماً يكاد يكون عضويّاً. كما تقترن بحبّ مخامر ودائم بالبيئة الكونيّة أو الطّبيعة، وليست هذه ـ كالمعتاد ـ مجرّد استعارة المشهد الخارجيّ ليدلّك أو «يرمز عن» الحالة النفسيّة للرّاوي أو لشخوص الرّواية، بل هي أعمق وألصق بكثير، وتصل إلى ما يشبه التوحّد بينهما، وتبادل الفعاليّة بين أقنومين في جوهر واحد.

إنّ دلالة مشاهد المدينة من الخارج ـ أيّ مدينة سواء كانت بغداد أو القاهرة أو عمّان أو قرى الأردن ـ تتجاوز بكثير مجرّد الديكور الذي يَسنُد الدّراما الدّاخليّة ويؤطّرها. هذه المشاهد هنا موصوفة بحياد ودون نسق كما يبدو لأوّل وهلة، وكأنّما هي خارج سياق السّرد الرّوائي.

لكنّها هي نفسها السّياق، والنّسق، والدّراما الدّاخليّة، وهي نفسها التي تحمل التعليق على المشاهد الدّاخليّة، أو على الأصحّ هي نفسها الرّؤية الدّاخليّة. ليس المشهدان قطبين متكاملين فقط، بل إنّهما متداغمان، متواشجان، فكأنّ المشهد الخارجي متورّطٌ في غور الدّاخل، وكأنّما المشهد الداخليّ مرئيٌ بحياد، في ضوء هادئ مَشاع، ويتحوّل الجسم العضوي الفيزيقيّ إلى شيءٍ غير جسدي، كما يحدث العكس: «أنا عازم على جعل العينين تنطقان؛ وأن أصل إلى نتائج محدّدة» (ص ١٠٧)؛

> يصبح للصوت لون، وملمس، ورائحة، لون ضبابٍ ورديّ، كثيف، رجراج، ضباب له ملمس جسد الطفل الطّريّ، المبلول، ولباب الفاكهة النّاضجة، ورائحة الأرض المعشبة، وليل أريحا في الصّيف، قارورة عطر الليمون.. وهو في داخله جنين، يعوم في ذلك الرّحم (ص ٦٧).

وانظر أيضاً مشهد وصف الخريف والصّيف والشتاء في بغداد (في صفحة ١٥٠). فليست هذه مشاهد مُقْحَمة، وأجنبيّة عن نصّ هذا العالم، بل هي تقع في صميمه إذ تنتهي الفقرة الطّويلة الممتعة بأنّ الخريف ألغى المناطق المحايدة، وألغى كرم المقاتِل وشرفه. ألا يبدو لأوّل وهلة أنّ الكلام عن كرم المُقاتِل وشرفه لا صلة له بوصف الخريف والصّيف والشتاء، هل هو مجرّد نزال مع الجوّ وتقلّباته؟ أتصوّر أنّ الإجابة واضحة.

وقبيل نهاية ثلاثة وجوه لبغداد نقرأ: «كان كلّ شيء هادئاً. الأشجار تغرق في صمت قديم، والنّخيل ساكن لا تتحرّك ورقة واحدة من أوراقه. والصّمت؛ فقد انتهت جميع الأصوات. تأمّلت السّماء. كانت رماديّة ـ زرقاء. وفي الشّرق كانت بيضاء لامعة، فيها لمسات حمراء شفّافة ورقيقة. كان هذا الجزء من السّماء يقبع لامعاً، ناعماً، ساكناً بانتظار طلوع الشّمس» (ص ١٩٨).

فهل هذا مجرّد إسقاط على سماء الشّرق، كما كان يحدث بشكل فجّ على أيدي صغار من أسموا أنفسهم واقعيّين؟ أليست عذوبة المشهد ونفاذه نافيين بحدّ ذاتها لأن يكون هذا المشهد مجرّد إسقاط فقط؟ ولماذا أتى المشهد قبل النهاية، قبل أن يهبط غالب السلّم إلى الدّمار؟ في نهاية تنبّؤيّة أخرى قبل نهاية الرّوائيون؟ هذا مشهد سماء الرّوح، أيضاً.

ليست هذه الرّؤية مقصورة على رواياته الأخيرة فقط، بل إنّنا نجد في أوائل روايته الأولى الخماسين أنّه دخل في عالمه العصابي، عالم التطيّر والفزع. «غبشة أوّل المساء تحطّ على المدينة كطيور سوداء مرتجفة. من انحناءات الشّارع حيث تترصّده ظلمةٌ أشدّ كثافة كانت عبارات ليلى تنبثق» (ص ١٨).

أو انظر صفحة ٤٩ هكذا عفوَ الاختيار من الخماسين: «بدت المرئيّات.. ثقيلة ومنفصلة كأنّها توقّفت في مكانها فجأة؛ حابسة النَفَس والحركة، متأهّبة..».

أو انظر مشهد كابوس طوابير انتظار الخبز في صيف بغداد المحرق (ص ٩٩، ثلاثة وجوه لبغداد) إنّ الوصف هنا ـ بمجرّده ـ دراما كاملة.

وصحيحٌ أنّ غالب الرّاوي ـ المرويّ لم يكن قطّ مشغولاً بالنّظر إلى سماء «ميتافيزيقيّة» ما، المشهد الخارجي ـ والدّاخلي ـ معاً طبيعيٌ فقط، لا يشي ـ في تقديري ـ بأيّة دلالة ميتافيزيقيّة، أو غيبيّة، ولكنّه لذلك لا يقلّ روحيّةً وعمقاً، بحال. والمشهد الخارجي دائماً عنده مرتبط بالمدينة أو بالقرية ـ وداخلٌ في غَوْر النّفس ـ لكنّه ليس رمزاً أو شفرة عن أشواق صوفيّة أو علويّة مفارقة لهذا العالم. ليست في الشّمس والقمر والنّجوم والسّحب، مثلاً، دلالات دينيّة؛ فظلال المعاني الإلهيّة منفيّة عن هذا العالم.

* * *

من الخصائص التي يتميّز بها الفنّ الرّوائي عند غالب ما يصحّ أن أسمّيه الواقعيّة الجديدة ـ التي تنقض وتناقض «الواقعيّة» التقليديّة المطروحة الآن حتّى حدّ الابتذال أحياناً.

وواضحٌ أنّ البناء الرّوائي عنده لا ينهج منهج طرح العقدة وفكّها، ولا منهج التّحليل والتّعليل التسويغي (ولا أقول العقلاني) أو منهج التوازن التقليدي ـ كما أسلفت ـ بين مقوّمات العمل الرّوائي.

واقعيّته تهزم الواقعيّة التّقليديّة بقدرٍ من الحرّيّة ـ والانثيال أحياناً كثيرة ـ «صفاء الرّؤية يجعل المرئيّات (والمحسوسات، والانفعالات أيضاً) شديدة الوضوح والتّحديد» [ص ١٨٩ ـ بتصرّف من عندي من **ثلاثة وجوه لبغداد**] . وهو ما يسمّى أحياناً بالواقعيّة المفرطة أو سَرَف الواقعيّة Hyper - realism ولكنّها واقعيّة تتيح ساحتها أيضاً للحلم، لا باعتباره شيئاً منفصلاً يحدث في النّوم أو في اليقظة، بل بوصفه داخلاً في نسيج الواقع مضفوراً فيه ومقوّماً منه. وسواءٌ كان تهويماتٍ سانحة أم كوابيس جارحة أو رؤى سيرياليّة فتراها كما نجد في مشهدٍ غرائبي، يأتي (أيضاً) قبيل نهاية **ثلاثة وجوه لبغداد** حيث تأتي التّفصيلات الخارقة للمألوف والكابوسيّة تقريباً في ضوءٍ شديد التّحديد والوضوح، ودون أيّة كلمة مشحونة بأيّة طاقة انفعاليّة، الأمر الذي يوشك أن يقترب من تقنيّات الرّواية الجديدة التشييئيّة، تقنيّات «النظرة» (صفحات ١٩٦ و١٩٧ و١٩٨).

لكن هذه الواقعيّة لا تتردّد في استخدام تقنيّات كان قد ارتادها «دوس باسوس» في عشرينيّات القرن في رواياته المعروفة ومنها: **ثلاثيّة أمريكا**، ومنتصف القرن، أعني تقنيّات التّسجيل والتّوثيق والتّقارير الصحفيّة أو الإخباريّة، وهوما استغلّه غالب، بإسرافٍ ربّما، في رواية **الضّحك** مثلاً.

هذه واقعيّةٌ تأخذ من التقنيّات الميلودراميّة بطرف. وقد كان هاجس الميلودراما، وجاذبيّتها في آنٍ معاً، من هموم غالب الرّوائيّة، وقد أفصح عنها إفصاحاً في داخل نسيج عمله الرّوائي ـ كما كان يفصح باستمرار عن هموم تفكيره الإيديولوجيّ والسّياسيّ وتحليلاته وتعليلاته لتطوّرات الأحداث على السّاحة العالميّة، ولاسيّما في مجال العمل الشيوعي داخليّاً كان أم دوليّاً.

لكنّ التوثيق، والميلودراما، لم تكونا عنده إلّا جزءاً من نسيج حيّ. ذلك أنّ جسد الرّواية ـ كجسد المرأة ـ «يستمدّ حياته وجماله وإغواءه من الجسد ككل. . .» (ص ١٠٨ ـ **ثلاثة وجوه لبغداد**).

وأخيراً فإنّ من تناقضات هذه الواقعيّة الجديدة مع أسلافها الواقعيّين القدامى أنّها تتورّط في الأسطوريّ، فيما هو «أكبر من الحياة» كما يُقال.

وعندي أنّ صورة المرأة عند غالب ليست فقط «واقعيّة» بكلّ تفصيلاتها الجسدانيّة والرّوحيّة ودقائق تكويناتها عضويّاً وشبقيّاً ومجتمعيّاً، بل هي تتجاوز ذلك إلى ما يقارب «الأنيما» عند يونج، فهي امرأةٌ «كُلّيّةٌ» إن صحّ هذا التّعبير. إنّها دائماً قويّة، مستحوذة، مسيطرة، شامخة، ومهما كان اسمها ليلى، سهام، سلطانة، منال، نفيدة، فهي نموذج علويّ archetype:

«جسدها المحكوم بإرادة قوية متمكّنة» (ص ٦٩ ثلاثة وجوه لبغداد).

«بدا في الوجه لمحة من ذلك التّحفظ الأنثوي الذي يسيّطر على جسدٍ مهدّد بالانفلات والتبعثر. وفي الجسد المنساب تحت القميص بدا الجسد الأنثوي بكلّ عطائه وخصبه. وكانت نعومةٌ خضيرة تحيطها كالهالة. كدت أصرخ «أحبّك». . . (ص ١٦٢ ثلاثة وجوه لبغداد).

ـ «كانت تجلس معتدّة، محتشمة. وكان احتشامها يعني تلك السّيطرة المرنة، الواثقة، على هذا التيّار الدّافق من الأنوثة الوافرة، انضباط ذلك الشّق الفاصل بين الثديين الصلبين، من تلك اللّمعة الباهرة لفخذيها المستديرين القويّين» (الخماسين، ص ٤٨).

ـ «ظهرت مرّة ثانية: شامخة أسطوريّة، شعرها الأسود ينساب على كتفيها، صدرها معتدّ، حركاتها واثقة» (الضحك ص ٨٤).

ـ «من خلال قميص النّوم استطعت أن أرى العنق الشّامخ، والنّحر الصّقيل النّاعم. . . وعندما وقفت لتجفّف وجهها تكوّر الثديان، وانحسر البطن، وبدا الجسد متماسكاً، قويّاً، فيه رشاقة من ستكون خطوتها التالية راقصة» (سلطانة ص ٢١٨).

ـ بشرتها لدنة، رطبة، تتسرّب منها شهوة. . . لا أدري كيف، ولكن هذه المسام المفتوحة تفيض بعصارة أنثويّة، شبقيّة، غير مرئيّة» (سلطانة ص ٢٩٣).

«كان وجهك ـ ذلك الشّحوب،ولمعة العينين الضارعتين، المعلّقتين بوجهي ـ . . . مُبهِظاً بتلك الشّهوة المحضة التي لا تعرف الحدود أو القيود. . . صريحة، خالصة، لا يعوقها شيء. . بحثت في كلّ النّساء عنك. النّساء وهمٌ، وأنتِ، أنتِ الحقيقة التي لا تتكرّر،الباقية» (سلطانة ٤٦٤).

وواقع الأمر أنّها حقّاً باقية، ولكنّها تتكرّر باستمرار في بحثه عنها، في «كلّ النساء». هذه هي المرأة ـ الأسطورة الواحدة المتكثّرة معاً: النموذج الأوّليّ الرئيسيّ الذي يُلهم النساء والرجال جميعاً ويخضعهم لسطوته.

ولا يتردّد غالب في أكثر من موضع في أن يشير إلى أنّ هذا النموذج كأنّه حَرَمٌ لا يُنال. هذه المرأة الأسطورة منيعة، وليست مُتاحة ولا مبذولة، لأنّ الشّبق عنده دائماً ملتبس بين التحريم والابتذال، لأنّه شبق كما قلت ضد الشّبق. انظر مثلاً لا حصراً، (صفحة ٣٤٧) من سلطانة: «استقبلتني (بَلْجيا) بوجه عرقان، أنف منتفخ بالإجمال والغضب المكبوت، وجسد مبلّل (بلجيا وكلّ نساء العائلة لا يخطرن في خيالي إلاّ مبلّلات) [وهل دلالة البلل والماء الشّبقيّة الجنسيّة عند فرويد وعند غيره وفي الأساطير البدائيّة بالأمر الخافي؟] وشعر منكوش، ونحرها عارٍ حتى أعلى الثديين (اللّحم المبذول، اللّيِّن، العرقان، المقزّز، لحم المحارم) قبّلتني بشفتين جافّتين على خدّي. . . ».

هذا هو الوجه العكسيّ للشّبق ـ اللاّشبق، لكنّه وجهٌ لصيقٌ ملازمٌ كالحواذ العصابيّ.

إشاراتٌ سريعة أريد أن أُنهي بها هذه الدراسة الوجيزة: منها عقيدة النصّ الشعبويّة، إيمانه المطلق بعامّة النّاس، الإيمان الذي يتبدّى في شخصيّاته النسائيّة المتكرِّرة التي «ترتفع» من صفوف الغَمْر المجهّل إلى مصاف المثقّفات الماركسيّات اللاّتي يقرأن الأدبيّات الشيوعيّة وغيرها ويصلن إلى مستويات ثقافيّة تكاد لا تُصدّق (ما أهمّية الإيهام المقنع التقليدي في هذا السياق؟). ومنها ثانياً أنّه اتّخذ قراراً (ليس في الرواية فقط) بأنّه:

> سيعيش بين هؤلاء النّاس، العمّال المصريّين والعراقيّين الذين هم رجال حقيقيّون. . وعندما غشيه رعب القرار، قال لنفسه «لبعض الوقت، على الأقلّ» وسوف يبتعد عن المثقّفين ابتعاده عن الوباء. . ». . . «وتشكّلت الصورة ببطء في ذهنه: العمل اليدوي ـ لم يجدّه بل أخذ يحسّه منذ تلك اللحظة في ذراعيه وكتفه (هل في ذلك ما يذكّر بتولستوي الجزمجي الهاوي؟ لكن العقيدة ـ الحلم هنا ليست هواية) الحجرة الصغيرة التي سوف يسكنها في هذا الحيّ الشعبي. وتنبّه للحظة أنّه عاش ذلك في حيّ معروف، في القاهرة، ولكن الصورة استمرّت في التشكّل، مستعيرة معطياتها من تلك الحجرة في حيّ معروف. سوف يكتب. هناك مائدة تصلح للطعام والكتابة (ثلاثة وجوه لبغداد ص ١٤).

* * *

ومنها مقدرة هذا النصّ على استدراج مستويات اللغة في نسيجه. فليست الحوارات باللّهجة المصريّة، والعراقيّة، والشّاميّة، شواهد على مهارة لغويّة لا تكاد تتعثّر إلاّ في الأندر الأقلّ، فقط، بل إنّ هناك مستوى آخر من التعدُّديّة اللّغويّة التي لا انفصال لها، بداهةً، عن تعدُّديّة الرؤية والدلالة. وهو التراوح المحسوب بين لغة الشعر الرقيقة النّاعمة، ولغة التقرير البارد العقلانيّ أو حتّى التسويغيّ المباشر، بين لغة العشق و«هذيانه» كما يقول، ولغة النظرة التشييئيّة التي تشتبك وتتورّط بخلجات النّفس الجوّانيّة.

* * *

من خصائص هذا الفنّ الروائي الغنيّ صحوه الدائم بإزاء السّقوط في هوّة الميوعة العاطفيّة، يقظته وتنبّهه لأخطار هذا التردّي الذي يمكن أن يُؤدّي بالنصّ إلى التهلهل والترهّل يوردانه موارد التهلكة.

وهو يعالج احتدام النصّ بعدّة تقنيّات منها تقنيّة التغريب، التدخُّل المباشر من الكاتب ـ الرّاوي، إذ يضع نفسه بين النصّ وقارئه: يوجّه الخطاب مباشرة إلى القارئ، كأنّما يوقظه ويحميه من الانسياق وراء عاطفيّةٍ متسايلةٍ ما. ومثال ذلك أن يقول النصّ الرّاوي:

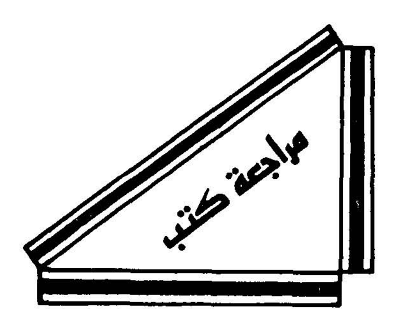
> هل أنا بحاجة إلى رواية تلك المعركة التي دارت بين أيوب ورجال الشرطة.

وذلك في محاولة لنفي ونقض الإيحاءات العاطفيّة لمشهد مماثل مؤثر وموسّ إلى حدّ الميلودراما في مسرحيّة تنسي وليامز الشهيرة **عربة اسمها الرغبة**.

ومن هذه التقنيّات سخرية الكاتب الرّاوي بالذات، ومن التقرير، أو الغنائيّة التي سبق له أن وضَعَها، بكلّ جدّيّة:

> قبل أن يجلس فكّر: هل يجلس ملتصقاً بها، مثلما كان في الداخل؟ بدا ذلك خارج سياق الموقف، لا ينسجم مع الغابة والشعر، ولقاء عاشقين في ضوء القمر؟ (في ص ٦٢ من ثلاثة وجوه لبغداد).

هذا كاتب كبير بأكثر من مقياس، وفي تقديري بل في يقيني أنّ عالمه الروائي سيظلّ غنيّاً، ممتعاً، قابلاً لأكثر من تأويل، ومتجدِّداً، لأنّ خصبه الروحيّ كبير.



المثقّف الوطني في جوف الآلة

جدليّة الثبات والاهتزاز *

د. سماح ادريس

تحلّ في مثل هذه الأيام ذكرى مرور سنتينْ على اندلاع «عاصفة الصحراء» أو «أم المعارك». وفي هذه الذكرى الأليمة رأيتُ أن أشرك قرّاءالآداب في متابعة أحداثٍ وتحليلات ومواقف بارزة في كتاب جديد قيّم صدر للدكتور الصديق حليم بركات، أستاذ علم الاجتماع والرواية في جامعة جورجتاون في واشنطن.

يوميّات من جوف الآلة، كما يدلّ العنوان، متابعة شبه يوميّة للأحداث المتسارعة التي أدّت إلى الحرب التي قادتها الولاياتُ المتحدة ضدّ العراق عقب اجتياح الأخير للكويت، ومتابعةٌ لأحداث الحرب نفسها، ولنتائجها وللحقائق التي تمخّضت عنها بعد عامٍ وأكثر على انتهائها. ويقوم بهذه المتابعة حليم بركات من مسكنه في واشنطن التي تدير آلةَ الحربِ «الحضاريّة» ضد العرب.

في أسباب قيام الأزمة الأمريكية ـ العراقية ، يوجّه بركات نقده الأشرس للولايات المتحدة الأمريكية. فهي في رأيه لم تكن تريد حلاً سلمياً عقبَ اجتياحِ العراق للكويت، «فأرسلت وفداً رفيعَ المستوى إلى السعودية، ونشطتْ عالمياً وفي الأمم المتحدة لفرض حصار اقتصاديّ على العراق، في الوقت الذي أخذتْ تُعدُّ فيه لضربة عسكريّة ضدّه» (ص ١٨). وهو يؤمن بأنّ الولايات المتحدة تهدف من وراء حملتها العسكرية على العراق إلى الاستمرار في السيطرة على النفط (ولاسيّما بعد استفحال التحدّي الاقتصادي الياباني والألماني عقب انتهاء الحرب الباردة)، وإلى

مركز دراسات الوحدة العربية



حرب الخليج

خطوط في الرمل والزمن

يوميات من جوف الآلة



(*) د. حليم بركات، حرب الخليج: خطوطٌ في الرمل والزمن ـ يوميات من جوف الآلة (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٢).

منع قيام قوة عربية مستقلّة متقدّمة علمياً واقتصادياً وعسكرياً، وإلى ترسيخ الوجود العسكري الأمريكي المباشر في المنطقة، وإلى الإبقاء على التفوّق الإسرائيلي على حساب الفلسطينيين والعرب جميعاً، وإلى إلحاق هزيمة معنوية ونفسية بالشعب العربي تحوُل بينه وبين المقاومة من أجل تحقيق هويّته، وإلى غير ذلك من الأسباب (ص ٢٤٤ ـ ٢٤٦). ويلمح قبل ذلك إلى أن «الانتصار» الأمريكي يُساعد الشعب الأمريكي على التغلّب على «عقدة ڤيتنام»، وهي العقدة التي نشأت عند ذلك الشعب عقب هزيمة الولايات المتحدة على يد الثوار الڤيتناميين.

وإذ يتساءل القارئ عن مسؤوليّة القيادة العراقية عن الأزمة، فإن بركات لا يتسرّع في اتّهام تلك القيادة بالمسؤولية المباشرة. فهو يؤكّد ـ قبيل نشوء الحرب ـ أن «الوحدة كثيراً ما تمّت تاريخياً بالقوّة»، (رغم أنّه يستدرك بأنّ ذلك لا يبرّر تصرّف القيادة العراقية)؛ وهو يذكّرنا بأنّ «الكيانات العربية القائمة قد قامت بالقوة لا بالطرق الديموقراطية والسّلميّة، وهي مستمرة لا بإرادة شعوبها بل نتيجةً للإحساس بالعجز تجاه استبدادية الطبقات والجماعات والعائلات الحاكمة المتحكمة مدعومةً بالحماية المحلية والعالمية...» (ص ١١). ويعود بركات بنا كذلك إلى الوثائق التاريخية وإلى المقالات الأمريكية المستندة إليها ليبرهن أن المفوّض السامي البريطاني پيرسي كوكس هو الذي رسم في تشرين الثاني في مؤتمر عقير ما أصبحَ فيما بعد «الحدود العراقية ـ الكويتية». ويرى بركات أن العراق قد حُرم منذ ذلك الزمن من منفذٍ حيويّ على الخليج، وكان ذلك عاملاً من العوامل التي أدّتْ إلى قيام الحرب العراقية الإيرانيّة. ويعود بركات كذلك إلى خطاب صدّام حسين في ٣٠ أيار ١٩٩٠، وفيه اتّهم الرئيس العراقي بعضَ دول الخليج بأنّها تُنتج كمية من النفط تفوق ما كانت الدول العربية قد اتفقت عليه، فهبط سعر برميل النفط أحياناً إلى سبعة دولارات أي بانخفاض أحد عشر دولاراً عن السعر المتّفق عليه (ص ٣٨)؛ وبركات يؤيّد في هذا المجال مطالب العراق في رفع سعر البترول دفعاً للغبن عن العراق، علماً بأنّ بركات يشدّد على رفضه التاريخي «لاستبداديّة النظام العراقي، وتنكيله، وحصره السلطة في شخص وجماعة، وتسرعه في حلّ مشاكله مع الثورة الإيرانية عن طريق الحرب، وتغليبه التناقضاتِ الثانوية على الأولية خاصةً في علاقته بسوريا(وكان ذلك متبادلاً)» (ص ٩).

لكنّ بركات لا يؤيد احتلالَ العراق للكويت، بل يشجبه شجباً لا لَبْسَ فيه، رغم انتقاداته للكويت، وللتقسيم الاستعماري في عشرينات هذا القرن.

ويُنحي بركات باللائمة كذلك على بعض الدول العربيّة التي عجزت عن تطويق الأزمة العراقية ـ الكويتية قبل تفاقمها. ويشدّد هجومه على الدول الخليجيّة التي ارتبطت بالغرب الإمبريالي ارتباطاً تاماً وقدّمت مصالحها الطبقية على القضية الوطنية بله الولاء الديني (ص ١٢٣).

وإذْ تندلع الحرب في ١٦ كانون الثاني ١٩٩١ فإنّ يقينيّات المثقف الوطني تبدأ بالاهتزاز. فهو يؤيِّد العزّة القوميّة، ويؤيّد العراق في رفضه الخضوعَ للمشيئة الأمريكية؛ لكنّه يخشى ـ في الوقت نفسه ـ على العراق من الدمار، ومن الهزيمة الساحقة. وهو يشكّ في صحّة الخطابات العراقية عن التعبئة الشعبيّة ويخطّئ القيادة في رهانها على الحرب البرّيّة («فقد لا تكون هناك حاجة إلى معركة برّيّة» ص ١١٢)؛ لكنّه يعرب في لحظات أخرى عن إيمانه بـ«البطولة» وبالحرب التي لن تنتهي اليوم أيّاً كانت نتائجها مادام الباطلُ منتصراً؛ بل إنه يؤكد في غالبية الأحيان أن القيادة الأمريكية كانت ستدمّر العراق حتى لو انسحب من الكويت، ودليله على ذلك هو تعبئة الإدارة الأمريكية الشعبَ والكونغرس من أجل حلّ عسكري. وما إن بدأت الحرب البريّة ضدّ العراق حتّى بدأ المؤلِّف يميل إلى مفاهيم «الكرامة والعنفوان»، في حين.وجدناه قبل بداية الحرب البرّية أشدّ ميلاً إلى مفاهيم «العقل والعلم» (ص ١٨٢).

غير أنّ أهميّة الكتاب ليست في تحليل أسباب الحرب ـ وقد فصّلها غيرُ باحثٍ عربي وغربي ـ ولا في اتخاذ المواقف القوميّة الجامعة، وإنما تكمن أهميته في أمور ثلاثة:

I ـ تقديم پانوراما شاملة عن موقف المثقفين العرب حيال الأزمة والحرب.

II ـ الحديث عن مواقف القوى المعارضة الأمريكيّة.

III ـ الغوص في آلية صنع القرار الأمريكي، والإدلاء بآراء هامة في «الديموقراطية».

* * *

I ـ ففيما يختص بموقف المثقفين العرب من الحرب الأمريكية/العراقية يقدّم بركات خارطة ثقافية لعلّها الأشمل في أدبيّاتنا الحديثة. ويمكننا قسمة أولئك المثقفين إلى أربع مجموعات:

أ ـ الذين ارتضوْا أن يكونوا أداةً من أدوات صناعة القرار الأمريكي. ويمثّلهم الدكتور فؤاد عجمي، الذي لا يتورّع عن وصف العراق في مجلة Foreign Affairs (شتاء ١٩٩٠/١٩٩١) بأنه «بلدٌ هامشيّ بين الفُرس والجزيرة العربيّة، قليل الصلة

بالثقافة والكتب والأفكار الكبرى»!!
والجدير بالذكر أنّ عجمي كان قد نعى «القوميّة العربيّة»، وأيّد مجازر حركة أمل ضد المخيّمات الفلسطينيّة، وهو صديق لبرنارد لويس وللمثقفين الصهاينة في أميركا.

ونستطيع أن نضع في هذه المجموعة بعضَ المثقفين الكويتيين المقيمين في أميركا. ويركّز بركات في هذا الصدد على حسن الإبراهيم، وهو مثقف ادّعى أن إخوتَه قُتِلوا في الاجتياح العراقي، هادفاً إلى حثّ ادوارد سعيد وهشام شرابي وهشام بطاطو وغيرهم من المثقفين العرب المقيمين في الولايات المتحدة على إصدار بيان «يندّد بالجرائم العراقية» (ص ٢١ - ٢٢). وما لبث الإبراهيم أن دعا في بيان أصدره في ٢٨ آب ١٩٩٠ المثقفين العرب (أمثال سعيد وبطاطو وكلوفيس مقصود) إلى الانتحار «لجبنهم» (ص ٢٨)، مهدّداً تهديداً ضمنياً بانتقام الكويتيين من الجالية الفلسطينيّة في الكويت عقب التحرير!
وحسن الإبراهيم هذا زعم لبركات أن العراقيين اغتصبوا أخته (أخت الإبراهيم) (ص ٨٥)، وهو زعمٌ كاذب كما تأكد لبركات فيما بعد. واكتشف الأخير كذلك أنّ صديقه الإبراهيم يعمل مع وكالة «هيل اند نولتون» التي كانت مكلّفة بتضخيم الاعتداءات العراقية لكسب تأييد الرأي العام الأمريكي لعمل عسكري أمريكي ضدّ العراق. ويأسف بركات لأن الإبراهيم - أسوةً ببعض الكويتيين الآخرين - قد أعرب عن رغبته في رؤية إسرائيل تحرّره «من براثن صدام» مؤكّداً (أي الإبراهيم) أن «مجزرة الكويت محت من ذاكرته مجزرةَ كفر قاسم»، وأن العروبة «كانت خدعة»!

ب - الذين وقفوا موقفاً مؤيّداً للاجتياح العراقي للكويت، ومعادياً للتدخل الأمريكي في الخليج. ومن هؤلاء المثقفين العرب الكاتب المغربي محمد الأشعري الذي عبّر عن سعادته «بهذا الحريق الذي اندلع فجأة صبيحة اليوم الذي دخلت فيه الكويتُ التاريخ وخرجت فيه من الجغرافيا»؛ فلقد استطاع العراق - حسب تقدير الأشعري - «بضربة واحدة مسحَ الكويت مثلما يُمسح أيُّ خطأ في الرسم»، في إشارة إلى فصل الاستعمار الكويت عن العراق (ص ٥٦).

جـ - الذين عارضوا التدخل العسكري الأمريكي، وطالبوا - في الوقت نفسه - العراقَ بالانسحاب من الكويت، مع تأكيدهم على الوقوف إلى جانب العراق في حال نشوب الحرب، ومع تحميلهم الكويت المسؤولية غير المباشرة عن اندلاع الحرب. وتضم هذه المجموعة غالبية المثقفين العرب، أمثال عبد الرحمن منيف وفيصل درّاج ومحمد بنّيس ومحمود أمين العالم ونوال السعداوي وسعدالله ونّوس وممدوح عدوان وحيدر حيدر ومحمد عابد الجابري. وتغلب على هذه المجموعة - التي تضمّ المؤلّف نفسه كما نحدس - مشاعرُ الولاء العروبي المليء بالطموح والعزّة القومية والمليء بالأوهام كذلك. وهذا ما يعبّر عنه قولُ الجابري قبل انتهاء الحرب: «العقول الالكترونية لا يُمكن أن تهزم العقولَ البشريّة المعزَّزَة بالايمان القوي بالقضيّة» (ص ١٣٧)؛ ويعبّر عنه كذلك قولُ بركات نفسه: «لن تكون لنا قدرةٌ على تغيير مجرى هذا المستقبل إلّا بالبطولة في مقاومة هذا الرعب الآلي الذي يُصرّ على سحقنا. لا مستقبل لنا إلّا بالبطولة المسنودة بالإرادة والوعي» (ص ١٣٩).

د - مجموعة قليلة من المثقفين العرب الذين عارضوا الاجتياح العراقي والتدخل الأمريكي سواءً بسواء، من غير أن يُعلنوا وقوفهم إلى جانب العراق في حال حصول حرب. ومن هؤلاء المثقفين أحمد الخطيب (كويتي)، وإدوارد سعيد من الولايات المتحدة.

* * *

II - وفيما يختصّ بالمعارضة الأمريكيّة، فإنّ قلّة من المثقفين تعرّضوا لمواقفها من حرب الخليج، بل اكتفى أكثر مثقفينا العرب باعتبار الولايات المتحدة مجتمعاً أحادياً تراصّياً (monolithic) خلواً من التناقضات الداخلية. وأمّا كتاب بركات فيبرز مواقف المعارضة كما عبّرت عنها شعاراتُ التظاهرات في المدن الأمريكية، ومقالاتُ بعضِ المثقفين في جريدة الواشنطن بوست خاصةً. وهاكم جملةً من الاكتشافات التي تطلعنا عليها تقارير المعارضة قبيل الحرب وأثناءها وبعيها:

- «المسألة ليست مسألة جنون شخص واستبداده [في إشارة إلى إصرار الإدارة الأمريكية على رمي الرئيس العراقي بالجنون] بل هي مسألة الاستمرار في السيطرة [الأمريكية] على النفط»، وإلّا لكان السعوديون أولى بالقتال على اعتبار أنهم «يقطعون الرؤوس والأيدي ويديرون مجتمعاً لا يكاد يصل إلى مرحلة ما بعد الإقطاعية» (ص ٣٥)؛

- «هل يشكّل صدّام تهديداً لأمننا [أمن أمريكا] القومي أكثر من واقع أنّ ٣٧ مليون أمريكي تنقصهم العناية الصحية، وأنّ ٢٠ مليوناً يعانون من سوء التغذية، وأنّ ٣ ملايين بدون مأوى، وأنّ ٢٠ مليوناً من الأميّين، وأنّ ١٢ مليوناً لا يجدون عملاً كاملاً؟» (من افتتاحيات صدرت في ٩١/١/١٥)؛

- إنّ حقيقة أنّ السود الأمريكيين يشكّلون ٣٠٪ من القوات المحاربة، وأنّ

الفتيات السوداوات يشكّلن ٤٩٪ من المتطوّعات في الجيش رغم أن السود والسوداوات لا يشكّلون سوى ١٢٪ من الشعب، مردّها إلى الأوضاع الاقتصادية المزرية التي تدفع بهم وبهنّ إلى الجيش (ص ١٠٠). وأمّا القادة العسكريون السود (كـ «باول» وأضرابه) فيعملون لمصلحتهم الشخصية وهم جزء من عمليّة الإيحاء بأنّ المؤسّسة الأمريكيّة الحاكمة منفتحة على جميع الألوان والأجناس (ص ١٥٧).

ـ عند بداية الأزمة (أيلول ١٩٩٠) كان ١٠٪ فحسب من الشعب الأمريكي يؤيِّدون الحرب، وكان ٤٨٪ من هذا الشعب يطالبون الإدارة الأمريكية بأن تُعطي الحصار الاقتصادي (sanctions) الوقتَ الكافي لكي يُؤتي ثمره. أما مظاهرة ٩١/١١/١٩ أمام البيت الأبيض فقد شارك فيها مئة ألف معارِض (لا ٢٥ ألفاً كما ذكرت الشرطة)، وأما التي تلتها(٩١/١/٢٦) فقد شارك فيها ٣٠٠ ألف معارض (لا ٧٥ ألفاً حسب زعم الشرطة)(*).

وبناء على حجم المعارضة الضخم، فقد عمدت الكويت إلى دفع مبالغ طائلة لوكالات دعائية (مثل Hill and Knowlton, و Wirthin Group) كي تهيّج الأمريكيين ضد العراق. وقد قدّم سفير الكويت إلى أميركا ١٣ بليوناً ونصف بليون دولار مؤكّداً أنّ هذا المبلغ صغير لا يستحقّ الذكر (يتساءل بركات هنا: إذا كان هذا المبلغ لا يستحقّ الذكر، فلماذا كان من الصعب مسامحةُ العراق بديونه؟) (ص ١٣٠). وعمدت وكالة «هيل أند نولتون» وغيرها من الوكالات الأمريكية المدفوعة إلى اختلاق الحكايات عن الجرائم العراقيّة فدرّبت ـ على سبيل المثال ـ ابنةَ السفير الكويتي سعود ناصر الصباح لكي تكذب أمام الإعلام وتدّعي أنّ اسمها «نيرة» وأنها شاهدت جنوداً عراقيين «ينزعون ١٥ طفلاً كويتياً من حاضناتهم في مستشفى العيدان في مدينة الكويت ويتركونهم للموت على الأرض الباردة»؛ وهو ما صدّقته وكالة العفو الدولية أوّل الأمر، قبل أن تتراجع عنه لاحقاً بعدما أثبت الصحفيُ المعارضُ الكسندر كوكبورن كذبَ هذا الخبر (تراجَع في ذلك جريدة النيويورك تايمز في ٦ كانون الثاني ١٩٩٢، ودوريّة The Nation في ٤ شباط ١٩٩١).

غير أنّ ما لم يتحدث عنه د. حليم بركات هو واقع المعارضة الداخلي: شعاراتها الرومانسيّة تارة والمشكّكة بالعرب تشكيكاً يُحاذي المواقف العنصريّة تارة أخرى؛ وانقساماتها العميقة التي كثيراً ما كانت تعود إلى تشنُّجات فئويّة حزبيّة؛ وتأييد بعض أطرافها للصهاينة؛ وارتباط أقسام منها بالمخابرات المركزية الأمريكية؛ وهامشيّة أقسام أخرى وعدم جدّيتها. وكلّها أمور ووقائع كان أولى بالدكتور حليم أن يعطيها الاهتمام الكافي، اللهمّ إلاّ إذا شاء أن يقصر اهتمامه على بيانات المعارضة وتحليلاتها السياسيّة دون الاحتكاك المباشر بأحزابها والمنضوين فيها.

* * *

III ـ من أبرز القضايا التي يتصدّى لها الكتاب آلية القرار الأمريكي، وتحديداً مفهوم «الديموقراطيّة الأمريكية». فالكتاب لا ينتقد ذلك المفهوم ـ كما هو شائع عند كتّابنا العرب ـ من زاوية التهجّم المجّاني أو العموميّات التبسيطيّة؛ وإنّما يلتقط لحظات مصيرية في سيرورة تلك الديموقراطيّة ليبرز خللها. وأستميح القارئ عذراً في إيراد مقطع طويل من كتاب د. حليم في هذا الصدد (من يوميات ١٩٩٢/٢/٢، قبل أسبوعين من بدء الحرب):

أرى أن تُقاس الديموقراطية بمدى حصول نقاش حرّ ومفتوح حول القضايا الأساسية التي تؤثّر في حياة المجتمع أو المؤسسة أو الجماعة، وبالتوصّل من خلال هذا النقاش إلى القرارات الحكيمة بحيث يصبح الشعب مصدر السلطة حقّاً. ولا تكون الديموقراطية لمجرّد المشاركة في انتخابات تكون فيها خياراتُ الناخب محدودةً مسبقاً، فيضطرّ الناخبُ أن يختارَ الأقلّ سوءاً بين الخيارات القليلة أمامه ودون أن تتوفّر لديه المعلومات الصحيحة.

أثير هذا الموضوع للنظر فيما إذا كانت عملية صنع قرار الحرب عملية ديموقراطية في ضوء تعامل الحكومة الأمريكية مع المعارضة... لم يُناقِش الكونغرس الأمريكي مسألةَ دخول أمريكا الحربَ، واضطرَّ أن يُوافقَ على تخويل الرئيس الأمريكي استعمالَ القوة عند الضرورة، قبل أيام قليلة من نشوب الحرب، وبعد أن اتّخذ الجيش الأمريكي مواقعه في الخليج، وحين أصبح الكونغرس مضطراً لأنْ يؤيد الرئيس لأنّ عدم تأييده في هذه الحالة يعني عملياً عدمَ مساندة القوات المحاربة وهي في الجبهة، وهذا ما سيعرّضها للخطر... بكلام آخر، وضعت الإدارة الأمريكية الكونغرس أمام الأمر الواقع وألغتْ خياراته، فاقتصرَ النقاش على ايجاد المبرّرات والبحث في الشكليّات... (ص ١٤٠).

* * *

ثمة ملاحظات ختامية أودّ الإشارة إليها، وهي:

١ ـ الكتاب لا يمكن إلا أن يُكتبَ بالعربيّة ويوجَّهَ إلى قارئ عربي. فهاجس الكتاب الدفاعُ عن العرب وعن عدالة قضيّتهم، دون الاهتمام المباشر أحياناً بهموم الأمريكيين أو مشاعرهم ولا بهموم اليهود والإسرائيليين والمتحالفين معهم ومشاعرهم. خُذْ، مثلاً، فَرَح حليم

(*) أذكر أنّني التقيت بحليم في المظاهرة الأخيرة، وكان يحمل يافطةً مندّدة بالتدخل الأمريكي.

بركات بصاروخ «السكود» العراقي الذي سقط على تل أبيب، إذ يقول: «حان وقت الأعداء أن يختبئوا ويقلقوا... لا أزيد أن أخدع نفسي، لا أرى نصراً في الأفق، ولكنّنا لن نستسلم... سنظلّ نبحث عن بطولة نادرةَ في زمن الرماد» (ص ١١٨). ولاحظْ كيف يتماهى بركات مع الجيش العراقي ومع الشعب الفلسطيني المهلّل فوق سطوح فلسطين للصاروخ العربي يدكّ الكيان الصهيوني. وغنيّ عن الذكر أنّ مثل هذا الفرح محرّم (تابو) في الأدبيات العربية الأمريكيّة، ويُرمى صاحبها بـ«اللاإنسانية» و«اللاساميّة»، إلى ما هنالك من مصطلحات تعبّر عن معايير مزدوجة تقبل الأذى للعرب وترفضه حين يصيب اليهود.

وخذ مثلاً آخر هو فرح بركات بصاروخ عراقي يَضرب «الخُبَر» قربَ الظّهران، فيقتل ٢٧ أمريكياً. وإنّ المرء ليتساءل إنْ كان بإمكان بركات أن يكتب عن فرحه ذاك بالانكليزية؟!

٢ ـ نمطُ اليوميّات عاجز في كثير من الأحيان عن التحليل المتأنّي العميق. ومثالنا على ذلك معالجة د. حليم لـ«القضيّة الكرديّة»، وهي معالجةٌ لا تقدّم بديلاً سريعاً لمأساة الأكراد، رغم أنّنا ـ أسوةً ببركات ـ نرفض تقسيم العراق ولجوء القيادات الكرديّة إلى أحضان الإمبريالية الأمريكية. ولكن يبقى السؤال: ما هو البديل الذي نقدّمه لهم؟ وهل تكفي العودة إلى شعارات القومية العربيّة بخصوص حقوق الأقليّات؟

٣ ـ يُثبت الكتاب أن لا غنى للعربي عن الاطّلاع على الصحافة الغربيّة لمعرفة الحقائق. ومن هذه الحقائق مثلاً أنّ موظّفة في مكتب الاحصاء الأمريكي طُردت من عملها لأنّها ذكرت لأحد الصحفيين أن ١٥٨ ألف عراقي قُتلوا على يد القوات المتحالفة، بينهم ٣٩,٦١٢ امرأة و ٣٢,١٩٥ طفلاً (ص ٢٤٩). ومن هذه الحقائق ما ذكره الضابط «بيني ويليامز» لـ **الواشنطن پوست** في ١٢ أيلول ١٩٩١، ومفاده أنّ الجيش الأمريكي الذي اقتحم الخطوط العراقية الدفاعية الأولى في الأيام الأولى من الحرب البريّة في أواخر شباط ١٩٩١ قد استعمل جرّافات ترابيّة رُكّبت إلى الدبابات الأمريكية في دفن «مئات أو آلاف من الجنود العراقيين ـ وكان بعضهم مايزالون أحياء» في خنادق تمتدّ حوالي ٧٠ ميلاً على الحدود العراقية السعودية؛ ويتابع الضابط «لقد دفنوهم أحياء تحت أطنانٍ من الرمل»!

ومثل هذه الأخبار كثير في الكتاب، وهو يفضح الإعلام العربي لإغفاله مثل هذه الحقائق. لكنّ الكاتب ـ كما قدّمنا ـ لا يثق بكل التقارير الإعلاميّة الغربيّة، وإنّما يدعونا إلى تمحيصها وأخذ الحيطة من بعضها.

* * *

يبقى أخيراً أنّ الكتاب مرشّح لأن يُمنع في أكثر البلدان العربيّة. وهذا سيضرّ بالشعب العربي التائق دوماً إلى الحقيقة. لكنّ ذلك المنع لن يكون إلاّ وساماً على صدر كاتبه لأنّه استطاع أن يتّخذ من الحقيقة مشعلاً في وجهِ الطّغاة.

رأيان في «مرثيّة الغبار» للشّاعر شوقي بزيع

١

الدكتور سهيل ادريس

شاعر الشفافيّة والإيحاء

ليس من العسير على راصد الشّعر العربي الحديث أن يحكم على الشّاعر شوقي بزيع بأنّه من أكثر الشّعراء المبدعين حضوراً، ومن أقدرهم على تمييز عطائه بخلق عالمٍ شعريٍّ هو نسيج وحده، يستمدّ حِبْرَهُ من دواته الخاصّة ويكره أن يستعير أصابعه من يد أحد.

ولاشكّ في أنّ ديوان شوقي بزيع الأخير **مرثيّة الغبار** (وهو الخامس الذي تعتزّ دار الآداب بنشره بعد إخوة أربعة سابقة له) هو أكثر إنتاجه نضجاً وتطوّراً، وأعمقه تدليلاً على تميّز شخصيّته الشّعريّة وأدائه الفنّي.

وقصيدة «مرثيّة الغبار» التي تحمل اسم الديوان حافلة بأجواء هذا العالم الذي يتفرّد الشّاعر برسم أجوائه وإيراد دلالاته. فهي استدعاء الطّفولة بكلّ براءتها ونقائها من أعماق كهل في الأربعين يمتلئ أفق روحه بالغبار الذي خلّفته أنقاض الحرب، فيتساءل متوجّهاً إلى الطّفل فيه: «هل أنا أنت؟ ومن نحن؟(...) أيّها الطّفل/ يا ولداً كنتهُ قبل ثلاثين عاماً/ أما كان في الأرض مُتّسع لي ولك؟(...) أنا اثنان/ يصرخ كلٌّ بصاحبه: أنْجُ سعد، فإنَّ سُعَيْدَاً هلك/ أنا اثنان/ لا يسمعان سوى الرِّيح تهدر بين حطاميها/ واقفان على ضفّتيْ هذه الحرب/كلّ يشير إلى رأس صاحبه في ذهولٍ/ ويسألُ: من قَتَلَكْ؟».



طافحةٌ هذه القصيدة بالمرارة تعبيراً عن هلاك الطّفولة والكهولة، ورثاءً لعمرٍ قضمته الحروب: «هو ذاك/الصبيّ العجوز الذي يثمر الخوف في رأسه(..) إنّه يرتّق الكون بالشّعر/ ويراقب جيشيْ هزائمه وأمانيه/ نحو لحظة الاشتباك!».

ولا يقلّ تعلّق الشّاعر بالطّفولة، رمزاً للنّقاء، عن تعلّقه بالبيت رمزاً للتشبّث بالأرض. ولعلّ قصيدة «البيوت» من أجمل القصائد العربيّة الحديثة في تعبيرها عن التجذُّر الجالب للطمأنينة والسّلام، لأنّ البيوت، تجاه مأساة الغياب، هي «فراديسنا الضّائعة» وهي رمز «صخرة العائلة»: «تَواصوا إذن بالبيوت»/ احملوها، كما السّلحفاة، على ظهركم/ أين كنتم/ وأنّى حللتم/ ففي ظلّها لن تضلّوا الطّريق إلى برّ أنفسكم».

ولا حاجة إلى الإشارة لرمز الجنوب اللبنانيّ الذي تشفّ عنه مقولة «البيوت»، فهو نداء للمقاومة والصّمود حفاظاً على المسكن والمأوى والعائلة.

وفي الديوان قصيدة رائعة أخرى ترتبط إيحاءاتها برمز البيت، هي قصيدة «الأسلاف» الذين هم «حبل نجاتنا» و«خطّ ذراعنا ضدّ الموت» «هم الأسلافُ/ ملحُ الأرض/ نَبْض النبض/ يستترون في عشب البيوت/ يعلّقون معاطف الذكرى على أوتادها/ ويسافرون كأنّهم أطياف!». وبهذا تتكامل رؤية الشّاعر الصّلبة الرابطة بين التراث والحاضر والمستقبل.

والحقّ أنّ شوقي بزيع شاعر شديد الشّفافيّة والإيحاء، وهو ذو عوالم أثيريّة تستخفّ الرّوح وتستنشي المشاعر بما يتولّد فيها من صور وتعابير. إنّه ذو مخيِّلة مذهلة تدفق الصّور العجيبة الغريبة المليئة بالمجازات والاستعارات الغنيّة. اسمعه يصف رجلاً غامضاً وحيداً ويقول: «يُرْهف السَّمْعَ لأقصى عُشبةٍ تسقط عن ظهر الينابيع/ ويصغي لأنين القصب المفطومِ/ عن ثَدْي الهواء!».

واسمعه بعد ذلك في تلك القصيدة الجميلة المدهشة «المسيني» التي تختطُّ للغزل والتشبيب طريقاً لم تعرفه طرق الشّعراء الآخرين في ابتكار الخيالات واستنباط الصّور وتعميق الأحاسيس والمشاعر «كلّ ما تلمسين/ تحوّله راحتاك إلى ذهب أو عصافير/ والأرض تصبح أبسط زهرةٍ حينما تضحكين/ (...) البيوت التي لا تكونين فيها تضيقُ بجدرانها الموحشةْ/الثّياب التي ترتدين سواها تئنّ من البرد/ والكلمات التي لا تقولينها/ تتجمّع مثل الأرامل حول ضريح اللُّغة!».

العجيب في هذه الصّور صيغة النفي والسلب التي اعتاد الشّعراء نقيضَها صيغة الإيجاب. فهو لا يتحدّث عن البيوت التي تحضر فيها حبيبته، بل عن التي لا تكون فيها، وعن الثّياب التي لا ترتديها وعن الكلمات التي لا تقولها، فهي كلّها تشكو من غيبتها وتئنّ حنيناً إليها!

وفي هذا السّياق يتساءل شوقي: «كيف لي أن أسوق الربيعَ/ إلى نحلةٍ/ لا تسمّي يديك رحيقاً لها؟/ أو أشبّه شيئاً بشيءٍ/ إذا لم تكوني اتّحاد الشّبيهينْ/ في صورة أو جسد؟».

وهل أرقّ في الحسّ وأعمق في التّعبير عمّا يخلّفه غيابُ معشوقته ولو لم يكن إلّا فراق ليلة من خاتمة هذه القصيدة الفذّة

«واتركي بين جسمي وبين الغياب/ شفا قبلةٍ/ كي أؤجّل موعد يأسي/ إلى اللّيلة التالية».

بقي أن نشير إلى اللّغة التي يتعامل معها وبها. فهو يملك معجماً لغويّاً ثريّاً شديد التنوّع يجمع بين روح اللّغة التراثيّة الشّديدة الأسر التي تستعير كثيراً من التّعابير القرآنيّة وبين التدفّق الحديث المخضلّ بالعذوبة والرّقّة.

ولا بُدّ هنا من التّنويه بالطّاقة الكبيرة التي ينمّ عنها حسُّ الإيقاع في شاعريّة شوقي بزيع. إنَّ قصيدته نموذج الشّعر الحديث بالنّجاح الكبير الذي يبلغه باستغلال التّفعيلة التي توفّر وحدها الإيقاع الموسيقي، هذا الإيقاع الذي يشكّل قوام القصيدة الحديثة المتطوّرة، وهو الذي لا يضحّي به هذا الشّاعر إطلاقاً على مذبح ما يسمّى «قصيدة النثر»، علماً بأنّ نثره الفنيّ ليس في مستوى جماليّته دون شاعريّته. من أجل هذا يبقى بزيع ركيزة من ركائز القصيدة الحديثة، يدفع بها إلى سويّة عالية ويثبّت بها قدم الشّعر العربيّ الحرّ.

***

٢ أحمد بزون

كسر أفقيّة الانفعال

ما يميّز المجموعة الجديدة مرثيّة الغبار للشّاعر شوقي بزيع عن سابقاتها الخمس، أنّها تبتعد عن أفقيّة الانفعال المتواتر التي كانت تظهر، بمستوى متضارب، في قصائد المجموعات السّابقة، إذ نلاحظ في المجموعة تنوّعاً غنائيّاً، وتلوّناً في الصّور الصّوتيّة الإيقاعيّة. والمجموعة الجديدة تختلف أيضاً عن سابقاتها، بإضافة نوع شعري جديد يظهر في النزوع إلى الحكمة.

والتنوّع، الذي أتينا على ذكره يسحب معه تبايناً في البناء الفنيّ بين قصيدة وأخرى، وتبايناً، بالتالي، في السياق الانفعالي.

وتتباين المجموعة الجديدة، من حيث الموضوعات التي تتناولها، بل تنشطر انشطاراً عموديّاً قاسياً، بين قصيدة «مرثيّة الغبار» خصوصاً، والقصائد الأخرى عموماً؛ إذ إنّ تلك القصيدة التي فرضت نفسها، بشكل طبيعي، عنواناً للمجموعة، تدخل في إطار القصائد القليلة التي تتلاصق، أو تقترن عادة باسم الشّاعر، أيّ شاعر، فيعرف بها.

«مرثيّة الغبار» القصيدة، تشكّل محطّة نوعيّة في مسيرة شوقي بزيع الشّعريّة، فهي، من حيث مضمونها، تقدّم فصولاً نقديَّة للسياق التّاريخي الإيديولوجي، المؤدّي إلى الهزيمة، كما تقدّم معالجة دقيقة لأحاسيس تنطبق على شريحة واسعة من الشّباب الّذين تمسّكوا بأحلامهم حتى شاخت، فلم يبقَ لهم غير بهجة الذاكرة، وصياح ديك الطّفولة على قممها، ينقذانها من السّقوط في جحيم اللّعنة.

هكذا يطلق الشّاعر في «مرثيّته» الأمّ، حواراً، بل صراعاً بين واقع الهزيمة المتشكّل، وحلم النّصر الطّالع من منابت الطّفولة... يطلقه، ويتركه مفتوحاً، ومشرعاً، على أصدائه المتنامية... تلك الأصداء التي تتناسل أكثر في مخيلة من يحملون همّاً متوازياً وهمَّ الشّاعر نفسه!!

ولا تشكّل هذه القصيدة محطّة مضمونيّة منفصلة عن السياق الفنّي، وإنّما تشكّل عملاً فنيّاً استعاديّاً، على مستوى إنتاج الشّاعر، يحمل الكثير من المواصفات الفنيّة المعروفة في مسيرته، لا بل يشهد تصفية لما علق في التركة الشّعريّة من شوائب وهنات. فلقد تخلّصت القصيدة التي نتحدّث عنها، مثلاً، من الخطابيّة التي كانت تفرضها أحياناً عصابيّة الانفعال والتوتّر، في قصائد أخرى، دون أن يكون ذلك على حساب الانفعال نفسه، ثمّ ابتعدت، في الوقت نفسه، عن جزء من رتابة الإيقاع الذي شهدته مقاطع بعض القصائد السّابقة، وخلت، رغم طولها، من أيّ نَفَس سردي قد يوقع النصّ في فُسَحٍ نثريّة، بل عمد الشّاعر، فيها، إلى هدمٍ دائمٍ لأيّ تأسيس سرديّ.

وإذا كانت «مرثيّة الغبار» (القصيدة) لافتةً من حيث تميّزها، فإنَّ ما يلفت في المجموعة أيضاً، ذلك الاتّجاه الجديد نحو الكتابة الشّعريّة الحِكْميّة - إذا صحّ التّعبير - ولعلّ قصيدة «الأربعون» مفتاحُ هذه الكتابة، لما لهذا العنوان، أو هذا العمر، من حضور مؤثّر في حياة كلّ إنسان: (أن تكون على قمّة العمر/ من/ غير/ ثقل، / لكي تتوازن في راحتيك الخسارة والربح) (ص ٢٦). والواقع أنَّ الأزمة لدى جيل الأدباء، عند هذا السّنّ، تكون في إقامة التوازن بين خسارات الجسد، وانتصارات العقل، أو في تعويض خسارات الجسد، بالطّموح لانتصارات للعقل.

وإذا استخدمنا كلمة «الحِكْمة»، أو «فلسفة الوجود» مثلاً، فلأنّنا نرى، من خلال المظاهر الخارجيّة للقصائد (عناوين وموضوعات) طموحاً، أو محاولة، لدخول هذا النّوع من الكتابة الشّعريّة. غير أنّ النتيجة لم تكن كذلك، فقد بقيت الكتابة الحِكْميّة هنا، بعيدةً عن التبصّر العميق، أو الرؤية الفلسفيّة، ومكثت عند حدود الوصف الشّاعري الخارجي، واللُّعبة الشّاعريّة التي تعتمد على الإدهاش أحياناً،

كما في المقطع (١) من قصيدة «الصّور».

ما فعله الشّاعر في هذه المجموعة من القصائد، أنّه خفّف من حرارة الانفعال الوجداني، ليفسح مكاناً أوسع للعقل. ولا يبدو أنّه تخلّى كليّاً عن فاعليّة التوتّر في تلك القصائد. على أنّه، وفي المكان الذي تخلّى فيه عنها، لم يعوّضها بالارتقاء على سلّم أبي العلاء: (تواصوا إذن بالبيوت/ احملوها، كما السّلحفاة، على ظهركم/ أين كنتم/ وأنّى حللتم/ ففي ظلّها لن تضلّوا الطّريق إلى برّ أنفسكم،/ لن تملّوا حجارتها السّود/ مهما نأت عن خطاكم مسالكُها اللّولبيّة/...) (ص ٣٣ ـ ٣٤). هنا الانفعال يأتي بارداً، ولا يُنتج صوراً شعريّة مهمّة، بل يسقط في ما يشبه النثريّة. كأنّما الشّاعر تعوّد وعوّدنا على انفعالاته الشّعريّة المخصبة، أو كأنّ خياله الشّعري يخصب أكثر على درجة عالية من الحزن والمأسويّة، وانكسار الرّوح. ولا نستطيع هنا أن نشمل في كلامنا كلّ القصائد التي أخضعناها لإطار «الحِكْميّة»، لأنّ بعضها، «الأربعون» و«دير قانون النّهر» مثلاً، قد تحمل في أساسها ما يحرّض، ويشكّل مادّة للحركة الدّراميّة المتفاعلة داخليّاً.

وإذا أخذنا الكلام على ما يلفت في هذه المجموعة، فلا يعني أنّ «مرثيّة الغبار» تغاضت عن موضوع الغزل مثلاً، أو الرثاء المستقلّ عن القصيدة الأمّ. لكن من الطّبيعي أن يجذبنا، دائماً، الجديد والأجمل. وإذا كان موضوع القصيدة، أو النّوع الشعري، قد لفتنا مثلاً، فلا يعني إبرازُه التغاضي عن المعالجة الفنيّة، أو السّياق الفنّي للتجربة الجديدة، خصوصاً في قصيدة «مرثيّة الغبار» ـ كما ذكرنا ـ التي اتّجه الشّاعر فيها إلى المعالجة الغنيّة بالأفكار، والتي لا يمكن اختصارها بفكرة عامّة واحدة، والكثيفة ببنائها الحواري الدّرامي المتعدّد المستويات.

لقد حافظ شوقي بزيع، في مجموعته، على الحركة الدراميّة التي تفاعلت في قصائده القديمة أيضاً، إن لجهة الحوار بين الذّاتيّ والموضوعيّ (الحزن الذّاتيّ والبؤس الموضوعيّ)، أو بين الزّمنيّ والكونيّ (الأنثى العابرة وأبديّة الأنثى). ثمّ إنّ العناصر الدراميّة تتكاثر في التواجه داخل الصّور الشّعريّة الواحدة (كما لو أنّ نصف جمالها/ يمحوه نصف جمالها الثاني) (ص ٧٤). وإلى ذلك، فالشّاعر يحاول، في بعض صوره، تسعير هذا الصّراع الدرامي، وتفعيل التوتّر إلى أقصى درجاته:

(والأرض تفّاحة/ تتناهشها في الظّلام الذّئاب) (ص ١٦). فلقد فارق كثيراً بين صفة الأرض المنهوشة، وبين الفاعل، فوضع للأرض شَبَهَ التفّاحة، وجاء بالنقيض الأقسى، ليؤدّي دور النّهش، جاء بالذئاب. وهكذا عندما يباعد الشّاعر بين النقيضين، يصبح الصّراع أكثر ضراوة، والتوتّرُ أعظمَ تأثيراً، وقد سعّر صورة الصّراع أيضاً، بإدخاله دور (الظلام) في العمليّة الدّراميّة. وفي هذه الصّورة نفسها خروج عن التّصوير الواقعي، وعن النسق الطّبيعي للصّورة الشّعريّة، ودخول في التصوير ذي الطّابع النفسيّ. الصّورة هذه، إذاً، لا تنبع من الواقع أو الطّبيعة، وإنّما تخرج من إحساس الشّاعر وطويّات نفسه، في المقام الأوّل، فلم يكن مهمّاً بالنّسبة له، ماذا يعني التفّاح بالنسبة للذئب، في الواقع، أو كيف يمكن أن يجعل الصّورة الواقعيّة أكثر قوّة، ولكن ما عنى الشّاعرَ هو التّعبيرُ عن الحالة، لا عن الواقع مباشرة، وعن حالته قبل كلّ شيء، لا الحالة الخارجيّة.

إلّا أنّ طموح الشّاعر لإشعال الصّور، جعله، من جهة أخرى، يُدخل إلى نَفَس المبالغةِ، الذي يفيد تأجيج الحركة الداخليّة للقصيدة، لمساتٍ أسطوريّة متنقّلة بين أكثر من مكان ومكان، مع ما ورد من خيالات أسطوريّة، أكثر ما تتضح، بشكلٍ جليّ، في قصيدة «دير قانون النّهر»، في حين تدخل في التّركيب الدّاخلي لقصائد أخرى. ولكن بعض تلك الصّور دخل في شيء من النمطيّة؛ إذ أبهت التّكرارُ جمالَها. وكان الشّاعر قد أورد، في المجموعة السّابقة، هذه الصّورة مثلا: (وحين تنام يضاعفها البحرُ/ حتّى تصير النساء جميعاً). وكنّا قد أحسسنا، في هذه الصّورة، ببهجة الابتكار، وطزاجة المادّة المتخيّلة، أمّا أن يتكرّر هذا النّمط من التّصوير أو «الابتكار»، فإنّه ـ دون شكّ ـ مدعاة للسّقوط في النمطيّة، ففي المجموعة الجديدة هذا النّمط التّصويري: (من يعيد الصبيّ/ الذي تتضاعف بين الشّموع العظيمة أطرافه ـ) (ص ٢٤)، (لم يكن النّاس سوى أسماك/ تتضاعف/ في مرآة الدّهر) (ص ٥٧)، وفي معنى قريب أيضاً: (قطيع من الذكريات)، (سرب من الأودية) (سطراً من عصافير) (قافلة من جمال) (نهر الرّجال) (غابة من صهيل)... إلخ.

وإلى ذلك، فالشّاعر مايزال يزيّن لغته بالكثير من المحسّنات اللّفظيّة، حيث يتردّد الكثير من الجناسات: (صيف النبيِّ/ وسيف الجنون) (ص ٢٧)، (لكي نتشاكى حرائقنا الأوّليّة،/ أو نتباكى على زمنٍ) (ص ٣٣)، (لئلّا يشيخَ/ لئلّا يشيحَ بعينيه/(...)/ ثمّ راح يصيخ إلى مصدر لصّوت خلف الجدارْ) (ص ٣٨)، (لكأنّها روحانِ في ريحٍ)، (ص ٧٥).

المهمّ أنّ شوقي بزيع يقدّم، بشكلٍ

عام، تكثيفاً ملحوظاً للصّور، التي تأتي متراصّة، بحيث تندر الفُسَحُ التي يتباطأ فيها الخيال، خصوصاً في قصيدة «مرثيّة الغبار». وعندما تغيب الصّور الشّعريّة، في بعض مقاطع القصائد الأخرى، فإنَّ ثمّة عاملاً فنيّاً آخر يكون جاهزاً لملء الفراغ، ألا وهو الإيقاع، الذي شهد في هذه المجموعة تنوّعاً كبيراً، بين موضوعٍ وآخر، أو قصيدة وأخرى، ويبقى مرتفعاً بالنّص عن السّقوط في النثريّة.

ولعلّ تكثّف الصّور ناتجٌ عن الاهتزاز الدّائم للأشياء أمام مخيلة الشّاعر. وهذا الاهتزاز هو الذي يفسح لحضور الكثير من التّعابير الاستعاريّة. وفي استعاراته، يحاول شوقي الابتعاد عن التّشابه المباشر بين طرفي الاستعارة، نحو تباعد متصاعد بينهما. وهذا ما يجعل الصّورة تتّجه أكثر نحو الغنى التّعبيري. لكن قساوة الواقع الذي يعيشه الشّاعر، أو قساوة أحزانه هي التي تنعكس، في شكل صوره، قساوةً لا بدّ من التوقّف عندها: (كأنّما أصواتهم نهر/ يصبّ خريرُهُ في لحمنا) (ص ٤٤)، (فثم خيل لا قلوب لها تَعُضُّ الأرض/ كي ترمي بجثثها إلى الفئران) (ص ٤٨)، (ويُرضع الطيُّون طفلته دماً مرّاً) (ص ٤٩)، (كانت ألسنةٌ تتجمّع في حنجرة الغرقى/ وتدقّ كمطرقة/ جدران الليل) (ص ٦٠) (وارتطام دمٍ عاشقٍ بالسراب المجاورِ) (ص ٩٣).

ويتابع شوقي بزيع، في مجموعته الجديدة، فصول انتماء نصّه لخصوصيّة مكانيّة ومجتمعيّة لا يمكن إغفالها. فالنصوص لاتزال تحمل قدراً من الانفعاليّة والطّقوسيّة الشّعبيّة، ولكنّها الآن أقلّ بكثير ممّا كان يرد في المجموعات السّابقة للشّاعر. وما لوحظ أيضاً أنّ النصوص في هذه المجموعة تخفّفت كثيراً من الحضور الريفيّ الذي كان زاخراً أكثر في مجموعات سابقة أيضاً. كلّ ذلك، تدلّ عليه مؤشّرات الصّور، وحضور المفردات؛ ولا أقصد بالمفردات هنا حضورَها الفارغ، وإنّما حضورها كعلامات دلاليّة شعريّة.

ولا بدّ من القول ختاماً، إنَّ هذه المجموعة قد حملت إلينا قصيدة مهمّة، كـ «مرثيّة الغبار»، تشكّل تصاعداً للسّياق الشّعري بحدّيه المضموني والفنّي، وحملت محاولات تؤكّد، بغضّ النّظر عن نجاحها أو فشلها، حيويّة شاعر مايزال يضيف إلى مسيرته خطوات تعزّز اسمه في محافل الشّعر العربي الحديث.